

الهيئـــة العامة
لقصور الثقافة

آفاق عالمية
يوليو ٢٠٠٢
١٣

شعر السبعينيات فى إسبانيا

(دراسة ومختارات مترجمة)

د. حامد أبو أحمد

● لوحة الغلاف : « امرأة جالسة »

من أعمال الفنان العالمى بيكاسو (١٩٢٧)

● التصميم الأساسى للغلاف :

عـمـر چـهان

آفاق عالمية : سلسلة تُعنى بنشر ترجمات مختارة

المراسلات : باسم رئيس التحرير على العنوان التالى :
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

الشعر الرائع يمكن أن يصل قبل أن يفهم

ت.س. إليوت

الشعر معرفة، وخلاص، وسلطة، ومغادرة

أوكتابيوباث

الكتابة هي علم لذات اللغة

رولان بارت

القسم الأول
الدراسة

مدخل
الشعر الإسبانى بعد الحرب الأهلية

وقعت الحرب الأهلية فى إسبانيا خلال الفترة من سنة ١٩٣٦ إلى سنة ١٩٣٩م والكثيرون يرونها مفترق طريق فى تطور الأنواع الأدبية، ولكن الشعر بصفة خاصة شهد مراحل تطور مهمة فى فترات سابقة. فقد بدأت النهضة الحديثة فى الشعر الإسبانى منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادى تقريباً. وذلك عند ظهور شاعر كبير فى جنوب غرب شبه الجزيرة الأيبيرية هو الشاعر الإشبيلى جوستافو أدولفو بيكر، وظهور شاعرة كبيرة فى الشمال الغربى وبالتحديد.. فى منطقة جليقية هى روساليا دى كاسترو. وكل منهما كان يمثل حلقة ربط بين عصر رومانتيكى يولى أدباره، وعصر جديد يوصف بأنه حداثى بدأ يفرض نفسه فى كل البلدان الأوربية .

وقد شهد الشعر الإسبانى بعد ذلك موجات متلاحقة تمثلت فى مجموعة من الأجيال. فهناك جيل ٩٨(نسبة إلى عام ١٨٩٨)،

ومن أبرز أعلامه فى مجال الشعر الشاعر الفيلسوف ميجيل دى أونامونو، وشاعر منطقة قشتالة أنطونيو ماتشادو. ثم كان خوان رامون خمينيث (نوبل فى الأدب عام ١٩٥٦)، الذى ينسبه بعض النقاد إلى ما يسمى بجيل ١٩١٤. وخوان رامون هو مؤصل اتجاه الشعر الصافى فى إسبانيا، وذلك بديوانيه «صيف» الذى صدر عام ١٩١٥، و«يوميات شاعر حديث الزواج» ١٩١٦ وقد تبعه فى هذا الاتجاه جيل ١٩٢٧، الذى يعد بمرحلته الأولى خلال العقد الثالث من هذا القرن جيل الشعر الصافى الحق فى إسبانيا وقد حظى أبناء هذا الجيل بشهرة عالمية كبيرة. فمن من المهتمين بالأدب الآن لا يعرف أسماء فيديريكو جارثيا لوركا، وبيثنتى ألسكاندر (نوبل فى الآداب عام ١٩٧٨)، وخورخى جيين، ولويس ثيرنودا، وبدرو ساليناس، ورفائيل ألبرتى ومانويل ألتولا جيرى، وإميليو برادوس؟ وقد كان للحرب الأهلية الإسبانية التى استمرت ثلاث سنوات، من عام ٣٦ إلى ١٩٣٩، أثر فى تشتيت أبناء هذا الجيل على المستويين الواقعى والفنى فمنهم من قتل فى بداية الحرب مثل جارثيا لوركا، ومنهم من هاجر ليعيش فى المنفى مثل رفائيل ألبرتى وبدرو ساليناس، ومنهم من ظل، على مضض شديد، فى إسبانيا. أما على المستوى الفنى

فقد أدت أحداث الثلاثينيات إلى تغيير اتجاهات الشعر عند هؤلاء الشعراء أنفسهم. فبدلاً من تيار الشعر الصافى، وتيار الشعر السيريالى بدأ بعضهم يتحولون إلى ما سمى بشعر الالتزام، وبعضهم الآخر يخفف من غلواء النزعة اللابشرية Deshumanizacion السابقة، وبعضهم الآخر ينخرط فى التوجهات الجديدة خاصة تلك التى ظهرت بعد انتهاء الحرب الأهلية. وهناك جيل يعرف بجيل الحرب الأهلية، ومن أبرز ممثليه الشاعر الأريولى (نسبة إلى قرية أريولة فى جنوب شرق شبه الجزيرة) ميجيل إرنانديث [1] المتوفى عام ١٩٤٢ فى أحد سجون الجنرال فرانكو، ويعد من أهم شعراء الالتزام فى العالم. وقد أطلق على هذا الجيل اسم «جيل ٣٦» نسبة إلى العام المذكور الذى شهد بداية الحرب. ولم يكن كل شعراء هذا الجيل منخرطين فى تيار الالتزام، وإنما أنشأ بعضهم تياراً جديداً يعيد الاعتبار للقافية ويركز على الشكل ومن هؤلاء الشاعر لويس روساليس فى ديوانه «أبريل» والشاعر خرمان بليبرج فى ديوانه «سونيتات غزلية» .

ومن العجيب أن جيل الشباب من الشعراء الذين ظهروا بعد انتهاء الحرب الأهلية، لم يعبروا فى شعرهم، على الأقل بشكل

مباشر، عن فظائع تلك الحرب، وإنما تبنوا اتجاهاً جديداً وضع له النقاد اسم «الجار ثيلاسية الجديدة»، نسبة إلى الشاعر جارثيلاسو دى لافيجا رائد شعر عصر النهضة الإسبانى فى القرن السادس عشر الميلادى. ومثلما كان جارثيلاسو يغلِّب جانب الشكل صار هؤلاء الشعراء الجدد يهتمون كذلك بالشكل. وقد صارت النسبة إلى جارثيلاسو واضحة بعد أن أسس خوسيه جارثيا نيتو وعدد آخر من أبناء جيله مجلة «جارثيلاسو Garcilaso» فى ربيع عام ١٩٤٣. وعلى الرغم من أن هذه المجلة قد اتسعت صفحاتها لشعراء الأجيال المختلفة والاتجاهات المختلفة إلا أنها كانت تعكس بصورة عامة خصائص الاتجاه الجديد الذى أخذ يسير فى خط كلاسيكى تقليدى، يعيد الاعتبار للفقرة الشعرية، وللقافية، ويضبط نفسه على الوزن، والشكل، والوضوح، والتوصيل. أى أن هذا الاتجاه كان بمثابة رد فعل تجاه اتجاهات الغموض، والتجريد، والإحكام الشديد التى عرفت لدى شعراء جيل ١٩٢٧.

وقد شهد عام ١٩٤٣ كذلك ظهور أول عدد من المجموعة الشعرية المعروفة باسم «أدونيس» Adonais، التى أسسها خوان جيريرو رويث وخوسيه لويس كانو. وكان الكتاب الأول هو

«قصائد الثور» للشاعر رفائيل موراليس، وهو عبارة عن سونيتات جميلة تعكس أيضاً الاتجاه العام المتأثر بالشاعر الكلاسيكى جارثيوسو دى لافيجا. ولكن هذه المرحلة الشكلية الكلاسيكية لم تستمر أكثر من خمس سنوات. ثم أخذ الشعر الإسبانى يحمل نغمة رومانتيكية جديدة تبدت فى دواوين عدد من الشعراء الجدد مثل كارلوس بوسونيو (الذى اشتهر بالنقد فيما بعد أكثر من شهرته فى مجال الشعر)، وبيثنتى جاووس، وإيوخينيو دى نورا، وخوسيه سواريث كارينيو. وشيئاً فشيئاً ظل يقوى التيار المضاد للنزعة الشكلية، خاصة إثر ظهور مجلة إسبادانيا Espadana التى أسسها عام ١٩٤٤ فى مدينة ليون الشاعران فيكتوريانو كريمر وإيوخينيو دى نورا. وقد كتب كريمر فى العدد الثانى من المجلة ما يعد بيانا لهذه المجموعة الجديدة المعارضة للاتجاه الشكلى، إذ قال: «سوف يكون من الضرورى أن تصرخ أبياتنا الحالية ضد الحيطان الأربعة أو ضد القضبان الأربعة عشر السونيتية (نسبة إلى السونيتات) التى يحاول بها شبان عجائز تماماً كما العالم أن يطوقوه (أى العالم) أو يخنقوه. لكن شعرنا العارى والمضئ لا يحمل شعارات. ولسنا فى حاجة إلى أن نضع أنفسنا تحت وصاية أى

قديس أدبى حتى ولو كان جونجورا [٢] أو جارثيلاسو أى أن هذا الاتجاه كان واضحاً فى رفضه للاتجاه السابق أو بالأحرى الأسبق الذى كان ينادى بتجريد الفن [٣] .

ومما يثير الانتباه أن شعراء جيل ١٩٢٧ أنفسهم قد أسهموا إسهاماً فعالاً فى دعم الاتجاه الجديد المضاد للشكلية، وتأكد ذلك بصدور ديوانين فى غاية الأهمية، عام ١٩٤٤، أحدهما للشاعر بيثنتى ألكساندر تحت عنوان «ظل الفردوس» والثانى للشاعر الناقد دامسو ألونصو عنوانه «أبناء الغضب». وكلا الديوانين كان بمثابة تحرير للشعر من قيوده الشكلية، وعودة إلى الالتحام مع القارئ ومن الطبيعى أن يحتفى الشعراء الشباب فى ذلك الوقت بهذين الديوانين، وأن يكون لهما تأثير كبير لا على المبدعين من الشعراء فقط بل على الساحة الأدبية بشكل عام. وتخيل أيها القارئ ما يحدث عندما يأتى كاتب كبير عرف باتجاه معين دافع عنه دفاعاً قوياً فى مرحلة من مراحله، وفجأة يعلن تخليه عنه، وتبنيه لاتجاه آخر مناقض تماماً. وفى رأيى أن هذه الخصوبة فى التطور، وفى الرؤية، وفى استكناه طبيعة اللحظة هى أهم ما يميز المبدع الأوربى، وأهم ما تميز به كذلك كاتب كبير مثل نجيب محفوظ. أما هؤلاء الذين يصرون

طوال حياتهم على اتجاه معين ثبت فشله أو تخطاه الزمن بمراحل فهولاء هم المفسدون فى ساحة الأدب والثقافة. ذلك أن الحياة ديناميكية هائلة لا تعرف التوقف عند حد معين، والفن مثل الحياة يتلون ويتغير بتغير الظروف والأحوال، أو قل إنه مثل النهر الفتىّ لا يظل فى حالة ركود لفترة طويلة .

ومن الكلمات التى اشتهرت عن الشاعر الكبير بيثنتى ألكساندر قوله «إن الشعر اتصال»، وكأنه بذلك كان يعارض الكلمة التى أثرت عن الشاعر خوان رامون خمينيث «إلى الأقلية الواسعة»، وهو الشاعر الذى تحول فيما بعد عند جيل الشعر الصافى أو التجريدى إلى شعار آخر فحواه «إلى الأقلية القليلة»، ثم سوف يصبح فيما بعد عند من يسمون بجيل السبعينيات «إلى الأقلية القليلة جداً». لكن الشعر فى الأربعينيات كان يتجه إلى الأغلبية الواسعة. وهذا هو الذى مهد لظهور جيل مهم فى الشعر الإسبانى المعاصر هو جيل الخمسينيات الذى يعرف بأنه جيل الشعر الاجتماعى. ظهر هذا الجيل فى عام ١٩٥٠ تقريباً، واتضح منذ البداية أنه جاء امتداداً للتيار الذى ظهر عام ١٩٤٤، وأنه سوف يعزز من شأن الاتجاه المناقض للنزعتين الجمالية والشكلية. وقبل أن نتوقف

عند هذا الجيل، نود أن نتناول باختصار شديد بعض أصداء ديوان «أبناء الغضب» للمذكور دامسوألو نصو، فضلا على بعض آراء للشاعر بيثنتى ألكساندر تبين ما كان لهما من دور كبير فى انبثاق شعر الخمسينيات، خاصة وأن شعر دامسو ألونصو فى الديوان المذكور يمثل اتجاهاً مهماً ظهر فى الأربعينيات وهو ما سمى بالشعر الوجوى الذى كان طليعة للشعر الاجتماعى فيما بعد. وقد نشرت كتب كثيرة فى هذا الموضوع لأسباب كثيرة من بينها أن دامسو ألونصو شاعر وناقد كبير ينسب فى الأساس إلى جيل ١٩٢٧ (٤). يقول دامسو ألونصو نفسه فى كتابه «شعراء إسبان معاصرون» (طبعة جريدوس، ص٣٠ «لقد قلت أكثر من مرة إن (أبناء الغضب) كتاب احتجاج كتب عندما لم يكن أحد يحتج فى إسبانيا. إنه كتاب احتجاج واستقصاء. يحتج، ضد من؟ ضد كل شىء ومن المجدى النظر إليه باعتباره احتجاجاً خاصاً ضد أحداث محددة معاصرة. إنه أوسع من ذلك بكثير: فهو احتجاج عالمى، كونى، يتضمن، كما هو واضح، كل هذه الأنواع الأخرى الجزئية من الغضب». ويمضى دامسو ألونصو فيوضح كيف مرت إسبانيا بحرب أهلية طاحنة، تلتها حرب عالمية أشد فظاعة وقسوة «ومن

ثم كتبت (أبناء الغضب) وأنا مفعم بالتقزز إزاء الظلم العقيم للعالم وخيبة الأمل الكاملة عند الكائن البشرى». لكل هذا اعتبر هذا الديوان تتويجاً للشعر الوجودى فى إسبانيا.

أما بيثنتى ألكساندر فإنه يغوص فى عمق المواجع التى ألمت بالناس فى إسبانيا خلال الأربعينيات، من دكتاتورية سافرة اتخذت النفى والتشريد والسجن والمصادرة والرقابة طريقاً لفرض سلطانها على البلاد. وكما يقول خوان جارثيا أورتيلانو: «كان الخوف والجوع والبرد من لوازم الحياة الإسبانية فى تلك الفترة» [٥] ومن ثم كان لزاما على الشعر أن يقترب من نبض الحياة اليومية. وهذا ما رصده بيثنتى ألكساندر فى قوله: «إن الموضوع الجوهرى للشعر فى أيامنا هو النشيد الفورى للحياة الإنسانية فى بعدها التاريخى: نشيد الإنسان المتموقع أى بوصفه واقعاً فى زمان لا يمكن تجاوزه، وفى مكان، وفى مجتمع محدد، له مشاكل محددة خاصة به، ومن ثم تعمل على تحديده»[٦] .

وقد جاء جيل الخمسينيات ليؤكد أهمية الاتصال بالجماهير حتى ليضع أحد أعضائه وهو بلاس دى أوتيرو الشعار التالى على رأس أحد دواوينه: «إلى الأغلبية الواسعة»، كما أكد شاعر

آخر هو جابرييل ثيلايا «أن الشعر ليس هدفاً فى حد ذاته، وإنما هو أداة لتغيير العالم». أى أن هؤلاء الشعراء قد أعلنوا بوضوح عن اتجاههم الجديد المناقض للشكلية، والنزعة الجمالية الخالصة، والتجريد. إن الشعر عندهم ينبغى أن يكون عوناً على الفعل، وأن يكون أداة تحريك للجماهير، وأن تكون القنوات بين الشاعر وجمهوره جيدة التوصيل. وبهذا ساد مفهوم جديد للشعر، أكثر وضوحاً ورسوخاً عن كل ما سبق، لا يرتكز على العناصر الشكلية أو الجمالية الخالصة للقصيدة، وإنما يرتكز على تأثير المضمون، والقدرة على التوصيل، والتعبير عن واقع الإنسان والظروف التى يمر بها. أى أنه ينبغى أن تكون ثمة علاقة حميمة بين الحياة الزمنية والشعر .

وقد أطلق على هذا الاتجاه الجديد اسم الشعر الاجتماعى. ولعل هذا هو ما جعل بعض النقاد يقولون عن هؤلاء الشعراء إنهم ماركسيون، خاصة وأنهم قد نضجوا فعلاً فى فترة الخمسينيات التى شهدت ازدهار شعر الالتزام الماركسى فى كل أنحاء العالم. وقد تعرض لهذه النقطة خوسيه جارثيا أورتيلانو فى مختاراته (فى المقدمة) عندما قال: «نظريا كان من المنطقى أن يتبنى هؤلاء الشباب الأيديولوجية الماركسية. وربما كان أهم

دافع لهم نحو الماركسية هو حداثتها، وغرسها لمنهج علمى فى التفكير، فضلاً عن محاولة إنشاء اتجاه لم يسبق له مثيل فى الأدب الإسبانى. ثم إن قاعدة الأيديولوجية الرسمية، التى كان الجميع يعارضونها كانت معادية للماركسية» (٧) .

ولكن جارثيا أورتيلانو يؤكد أن هذا الافتراض النظرى لم يتحقق، لأن الحزب الشيوعى كان محظوراً فى إسبانيا، ومن ثم كانت علاقة هؤلاء الشباب بالماركسية مجرد علاقة تعاطف (٨) .

وأيا كان الأمر فى هذه المسألة، فإن الشعراء اندفعوا بقوة يعبرون عن مشكلات مجتمعهم التى كانت فى ذلك الحين صارخة وتثير الانزعاج. ويعجب القارئ عندما يقرأ دواوين هؤلاء الشعراء فيجد فكرة الموت تلح عليهم. يقول الشاعر ألفونصو كوستا فريدا فى قصيدة «أنا أسأل» :

قد مات أبى
ويتكرر غيابه كل يوم
فى المكان الخالى
وأنا أسأل ،
بالإضافة إلى الغياب
وفقدان السبل فى هذه الأرض

ما هو الموت .

ويقول الشاعر خوسيه ماريا فالفردى فى قصيدة عنوانها «رثاء لموتى» :

أيها الموت، أنت فى داخلى .

وقد تغلغل ثلجك فى القلب

ورصاصك فى خطواتى

فإلى أين أذهب إذا كانت كل الطرق

تؤدى إليك ؟

وهذا الإحساس بالموت وجمود الحياة لم يكن من نصيب الشعراء فى تلك السنوات فقط، وإنما نراه بارزاً لدى كتاب الرواية، والمسرح والقصة القصيرة وغيرهم. وهو إحساس ظل ممتداً فى حياة الإسبان طوال عقدين من الزمان هما الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن، ففى أوائل الأربعينيات، وبالتحديد عام ١٩٤٢ نشر كاميلو خوسيه مثلا (نوبل فى الآداب ١٩٨٩) روايته الشهيرة «عائلة باسكوال دوارتى» التى تعكس بؤس الحياة فى إسبانيا ودراميتها الشديدة فى تلك الفترة. وفى أواخر الأربعينيات، وبالتحديد عام ١٩٤٩ حصل أنطونيو بويرو باييخو على جائزة لوبى دى فيجا

عن مسرحيته الأولى «قصة سلم»، وكلها مشاهد من الفقر، والبؤس، والإحباط، وعدم الرغبة فى الخروج من مأزق الحياة. وها هو جيل الخمسينيات الشعرى يتبنى التعبير عن قضايا البؤساء والمطحونين، ويتخلى عن القيم الشكلية والجمالية حتى يكون وجهاً لوجه أمام الحياة ومشكلاتها، والناس وآمالهم المحبطة، والتخلف ومظاهره المنتشرة فى كل مكان .

ومعظم أعضاء جيل الخمسينيات مولودون فيما بين عامى ١٩٢٥ و١٩٣٠م، أى أنهم متساوون تقريباً من جهة العمر مع جيل الريادة فى الشعر العربى الحديث. وهو جيل يحمل الكثير من الخصائص التى سادت عند جيل الخمسينيات الإسبانى. فكل هؤلاء الشعراء، سواء العرب أو الإسبان يتميز شعرهم بالوضوح، ويولى اهتماماً كبيراً للمضمون، ويركز على عملية الاتصال بين الشاعر وجمهوره، ويرتبط بالعصر وباللحظة الزمنية ارتباطاً حميماً، ويعبر عن المشاكل الموجودة فى المجتمع ويتعاطف مع قضايا الناس وبخاصة الفقراء والمهمشين والمطحونين، ويعارض الاتجاه الرسمى المسيطر، وإن كان بعضهم يلزم التقية ويؤثر استخدام الرمز حتى لا يتعرض للبطش والتشريد. ثم إن شعرهم موجه نحو الأغلبية الواسعة من

القراء، التى تنفعل بهذا الشعر، وتتفاعل معه. إنه شعر التحريض الجماهيرى، والمتمرد المتطلع لحياة أفضل، والمناضل الذى يحمل كفنه فى يديه .

ومن أبرز شعراء جيل الخمسينيات خايم خيل دى بيدما، وخوسيه آنخل بالنتى، وخوسيه ماريا بالبرد وغيرهم. وقد جمع خوان جارثيا أورتيلانو فى مختاراته عشرة شعراء من هؤلاء، ووضع غيره فى مختارات أخرى أسماء عدد آخر. وكل هذا إن دل فإنما يدل على ازدهار الشعر فى تلك الفترة، خاصة وأنه كان قريباً من أفهام الجماهير. وسوف يشهد النصف الثانى من الستينيات ظهور مجموعة جديدة من الشعراء يتسم شعرهم بالغموض المستغلق فى معظم الأحيان. وهؤلاء هم جيل السبعينيات الذى يشبه أيضاً جيل السبعينيات عندنا .

شعراء السبعينيات

وهم أول جيل يعد بعيداً عن تأثير الحرب الأهلية الإسبانية، وقد ولدوا جميعهم فى أعقابها، أى بعد عام ١٩٣٩. وإذا كانت الحرب قد مارست تأثيرا قوياً على «الأجيال» التى عاشتها واصطلت بنيرانها، فإنها كانت بالنسبة لهذا الجيل مجرد أصداء خافتة. ذلك أن إسبانيا مع بداية عقد الستينيات بدأت تشهد نوعاً من الازدهار فى معظم المجالات، بعد أن حلت مشاكل كثيرة ظلت تعانى منها على امتداد العقدين السابقين .

وقد بدأ شعر السبعينيات، بخصائصه الذى سوف نتناولها فيما بعد، ينشر فى المساحة الشعرية الإسبانية فى النصف الثانى من العقد السابع. ويقال إن أول ديوان بدأ يحدث تغييرا جذرياً بالنسبة للتراث الشعرى السابق مباشرة هو ديوان بدرو خيمفرير «يضطرم البحر»Arde el Mar الصادر عام ١٩٦٦ فى مدينة برشلونة، تلاه ديوان «ثلاث قصائد»، المنشور فى مالقة عام ١٩٦٧، ثم «الموت فى بيڤرلى هيلس» (برشلونة ١٩٦٨).

وبدرو خيمفرير يعد من أكبر أبناء هذا الجيل لأنه من مواليد عام ١٩٤٥. وسوف يتحول بعد ذلك إلى الكتابة بلغة منطقة قطالونيا التى ولد وعاش فيها، وهى اللغة القطلانية.. وقد حصل ديوانه الأول المذكور على أكبر جائزة إسبانية وهى الجائزة القومية للأدب.

وفى عام ١٩٦٧ نشر الشاعر جيرمو كارنيرو (من مواليد ١٩٤٧) ديوانيه الأول والثانى فى مالقة وهما «رسم الموت» و«كتاب الساعات» ثم نشر ديوانه الثالث «طريقة الحب المصطنع وأغانيه» عام ١٩٦٩. وأصدر أنطونيو كوليناس (من مواليد عام ١٩٤٦) ديوانين عام ١٩٦٩ هما: «قصائد من الأرض والدم» و «مقدمات إلى ليلة كاملة». وأصدر خايم سيليس (من مواليد ١٩٥١) أيضاً ديوانين عام ١٩٦٩.. الخ، مما سوف نفصله بعد ذلك عندما نتناول كل شاعر على حدة. وما نريد الآن أن نقوله هو أنه ما إن حل عام ١٩٧٠ حتى كانت الساحة مهيأة لظهور مختارات شعرية تحت عنوان «تسعة شعراء إسبان جدد تماما» للناقد خوسيه ماريا كاستيليت. وكلمة تماما هنا ليست إضافة من عندى، وإنما لم أجد كلمة غيرها تؤدى المعنى المراد. فشعراء السبعينيات فى إسبانيا يطلق عليهم عادة اسم « Los

«novisimos» الكلمة الأولى Los أداة تعريف، والثانية مكونة من مقطعين هما Nuevos التى تعنى جدد ومقطع التكثيرIsimo، ومن ثم لا يمكن أن تترجم هذه الكلمة بمعنى الجدد فقط، بل لابد أن يضاف إليها أنهم جدد جداً أو جدد تماما، أو جدد بصورة قوية.. إلخ ولو أن التسمية فى اللغة الأصلية اقتصرت على كلمة الجدد لما اشتملت على الخصائص والقيم التى يمثلها هذا الجيل، وليست جميعها قيما إيجابية، لكنها على أية حال تغرس غرساً جديداً فى الخطاب الشعرى الإسبانى .

وقد رأى آنخل دياث أريناس فى كتابه «شرح سيميوطيقى لتسع قصائد لخايم سيليس[٩]» (ص ١٣ - ١٤) أن كاستيليت لم يكن أول من استخدم هذه التسمية وإنما نقلها عن الإيطالية «I novissimi» حيث أطلقت من قبل على شعراء الجيل المناظر فى إيطاليا .

ويعلن آنخل دياث أنه لا يوافق على هذه التسمية لأن ما هو جديد اليوم يصبح قديما غدا. ومع ذلك فإن صفة الجديد كانت هى الكلمة المفضلة لدى جمهرة أصحاب المختارات والنقاد. فهم إما أن يذكروا الكلمة التى تحدثنا عنها على نحو ما فعل كاستيليت، أو يختاروا تعبيرات مشابهة مثل «الشعر الإسبانى

الفتى»، وهو عنوان مختارات لرامون ماريا بيريدا، و «الشعر الإسبانى الأخير» لجون راسل - وهناك تسمية أخرى شاعت عن شعراء هذا الجيل هى «شعراء البندقية» وذلك لأن هذه الكلمة قد تكررت كثيرا فى قصائدهم، فضلا عن أنها تحمل دلالات ثقافية تتلاقى مع تيار مهم فى شعر السبعينيات هو ما يسمى بالتيار التثقيفى، الذى سوف نتناوله بالتفصيل فى حينه .

وقد ضمت مختارات كلاستيليت تسعة شعراء هم: مانويل باثكيث مونتلبان، ومارتينيث ساريون، وخوسيه ماريا ألباريث، وآثوا، وبدرو خيمفرير، ومولينا فويكس، وجيرمو كارنيرو، وآنا ماريا مويكس، وليو بولدو ماريا بانيرو. ولعل هؤلاء الشعراء التسعة كانوا أبرز الموجودين فى نهاية عقد الستينيات، أولعلهم كانوا أقرب إلى ذوق صاحب المختارات، لأن إنريكى مارتين باردو الذى أصدر عام ١٩٧٠ أيضاً مختارات أخرى تحت عنوان «الشعر الإسبانى الجديد» ضمنها خمسة أسماء، اثنين منهم فى مختارات كاستيليت وهما بدرو خمفرير، وجيرمو كارنيرو، والثلاثة الآخرون هم: أنطونيو كارباخال، وأنطونيو كوليناس، وخايم سيليس. وسوف يعزز إنريكى مارتين عام ١٩٩٠ مختاراته السابقة بمختارات جديدة تحت عنوان

«مختارات مدعمة» تضم الشعراء السابقين أنفسهم، ولا يضاف إليهم إلا شاعر واحد هو خوسيه لويس خوبير .

وهناك مختارات أخرى تضم شعراء آخرين كثيرين ومن الملاحظ أن عدد الشعراء فى إسبانيا قد كثر بصورة هائلة خلال عقدى السبعينيات والثمانينيات. وهذا يتناقض مع ما سوف نفصله بعد ذلك من أن الشعر الآن لا يلقى رواجا، ويعانى من الكساد الشديد .

التمرد على الشعر السابق

يمثل شعر السبعينيات فى إسبانيا حالة انقطاع مع الشعر السابق، بل إن التمرد عند بعض شعراء الجيل الجديد جعلهم يعلنون انقطاعهم عن كل شعر سابق عليهم. لكن هذه النزعة على كل حال فيها كثير من المغالاة، لأننا سوف نرى أنهم - أى شعراء السبعينيات - يمثلون امتدادا، وإن كان على نحو أكثر غموضاً وإحكاما، لجيل ١٩٢٧ فى مرحلته الأولى الممتدة خلال العقد الثالث من القرن العشرين. لكنهم بدون أدنى شك يختلفون اختلافاً بيناً عن الجيل السابق عليهم مباشرة وهو جيل الخمسينيات، كما يختلفون عن معظم التراث الشعرى الإسبانى. كان شعر الخمسينيات يتسم بالوضوح، وسهولة التلقى، ويركز

على المضمون، ويعبر عن مشكلات وطنية واجتماعية يقول الشاعر الناقد جيرمو كارنيرو وفى دراسة له عن إحدى قصائد زميل من نفس الجيل : «إن أفق التوقع لدى القارئ الإسباني للشعر فى العقد السابع من هذا القرن كان يتكون فى جوهره من عنصرين رئيسيين هما :

١- الاستخدام المباشر للأنا المعترفة المناجية، الذى ينطلق من فهمه للغة على أنها أداة اتصال لا تحمل إشكالية، وذلك لنقل رسائل أخلاقية ذات صلة بالظرف الإنساني، بحيث تشير مباشرة إلى أساس مرجعى مشترك بالضرورة (أى بين المرسل والمتلقى) بصرف النظر عن بعض العوائق العرضية سواء كانت أيديولوجية أو دينية أو أخلاقية .

٢- والعنصر الثانى يتعلق بالوظيفة الاجتماعية والسياسية للنص» (١٠) .

كان شعر الخمسينيات - فى عرف كل أبناء الجيل من الشعراء - يتجه إلى الأغلبية الواسعة من القراء، وكان له بالفعل جمهور عريض يتأثر بالنص ويشارك صاحبه فى التمرد على أوضاع البؤس والتخلف القائمة أما شعر السبعينيات فسوف ينحو نحوا جديداً بحيث يكون منغلقاً على الذات، متوجهاً إلى

عدد قليل جداً من القراء لديهم القدرة على أن يكدوا أذهانهم في استقبال هذا الشعر وحل بعض مغاليقه أو الانفعال مع الجيد منه دون فهم على نحو ما قال الشاعر ت.س. إليوت «الشعر الرائع يمكن أن يصل قبل أن يفهم» .

الحساسية الجديدة

كان مصطلح «الحساسية الجديد» من أكثر المصطلحات النقدية شيوعا في بلدان أوربا في نهاية الستينيات، وكان يهدف إلى تمييز هذه التجارب الجديدة التي نشأت في مجال الأدب، وصارت لها خصائص تجعلها تختلف أختلافاً واضحاً عن كل ما سبق. وقد وصف أحد النقاد (١١) شعر السبعينيات بأنه «ممارسة للتوتر الحادث بين الخيال واللغة». قال ذلك في تقديمه لمختاراته الأولى عام ١٩٧٠، ثم هو في مختاراته المدعمة عام ١٩٩٠ يقول: «والآن، بعد عشرين عاماً يبدو لي هذا الكلام أكثر صلاحية ومعاصرة من أي وقت مضى». صارت اللغة عند هؤلاء الشعراء هدفا في ذاتها، يهتمون بها، ويركزون على القيم الصوتية والجمالية الكامنة في الكلمة بوصفها دالا، وفي الكلام بوصفه تركيبا يقوم على مجموعة من التساندات الصرفية والنحوية، والصوتية والمعجمية، وبذلك تتحقق الوظيفة الشعرية

التى أعلن عنها رومان جاكوبسون فى عبارته المعروفة «التوجه نحو الرسالة بما هى رسالة» [١٢] .

ذلك «أن العامل المشترك والحاسم والأساسى لدى شعراء السبعينيات جميعاً هو سمو اللغة الشعرية المستخدمة ومن هنا أطلقت عليهم أيضاً تسمية «شعراء اللغة» [١٣] إنهم يشكلون الكلمات، وينفثون فيها سحراً جديداً إضافة إلى السحر الناتج عن التقنية المستخدمة. وإذا لجأنا إلى تعبيرات النقاد السيميولوجيين نقول إنهم يطلقون الإشارات حرة محلقة، تمضى فى فضاء النص كى تنتج دلالات واسعة الدوائر، عميقة الأبعاد. أى أن ما يبقى هو جوهر الكلمة الشعرية .

وهذه مسألة تناولها الناقد الكبير كارلوس بوسونيو فى تحليله لأشعار جيل ١٩٢٧، فى مرحلتهم الأولى، إذ أشار دائماً إلى أن هذه ظاهرة نتجت عن مفهوم يختص بعدم كفاية العقل، وعن مفهوم فى الخطاب اللسانى صادر عن المفهوم السابق يتعلق بمعرفة الواقع المعين، أى الواقع الذى لا ينتج إلا فى القصيدة، ولا يوجد إلا فيها، ولا ينطلق إلا منها. وهذا المفهوم يؤكد مقولة أوسكار وايلد الشهيرة: «يتعين على الطبيعة أن تقلد الفن» لأن الفن أكثر قدرة على إقامه عالم متكامل، يتمتع بحرية

مطلقة لا تحدها حدود، خاصة الفن الحديث ومقولة أوسكار وايلد المذكورة أضيفت إليها حديثاً مقولات أخرى، مثل قولهم: «إن الطبيعة برمتها فن مختبئ» على أية حال تؤكد على خاصية مهمة من خواص الفن الحديث وهى محاولة تأسيس واقع فنى قائم بذاته، ويمكن ألا يمت إلى الواقع الفعلى بأية صلة وهذه من الأمور التى جعلت الشعر الحداثى، وخاصة عند جيل السبعينيات، مستعصياً على الفهم لدى الغالبية العظمى من القراء.

وقد أكد الشاعر أليخاندرو دوكى أموسكو على أهمية الكلمة فى قصيدة له تحت عنوان «الأداة البشرية» من ديوان «خلاصة الأيام» قال فيها :

أتسمعون؟ انطلاقاً من الألم، معجزة هى الكلمة، وحدة لا تنفصم، هى وحدة الإنسان والزمن، يتقلب الضوء فى داخلى، وجميل صوته.. ألا تحسون بالنغم؟ تعالوا. يمكنكم العزف.

وهذا الاهتمام بالكلمة يمثل أحد موروثاتهم من جيل ١٩٢٧. وهذا الجيل الأول كان يهتم اهتماماً لا حد له بتصفية اللغة، وهو أمر يدينون فيه بالفضل للشاعر الفرنسى بول ڤاليرى وآخرين. وكان بول ڤاليرى يقول: «إن الشعر الصافى هو كل ما يبقى فى

القصيدة بعد أن نحذف منها ماليس بشعر». فالشعر الصافى يرفض العاطفية والأوصاف والحكايات السهلة، ويقاوم العناصر اللاواعية فى القصيدة، والتعبيرات السائدة. وهو يمنع الشعر من الوقوع فى دائرة الثرثرة والفوضى. ومما قاله خورخى جيين: «إن الشعر الصافى رياضة وكيمياء ولاشئ غير ذلك» (١٤) وقد قال بول ڤاليرى فى محاضرة له فى إكسفورد عام ١٩٣٩: «إن القصيدة نوع من الماكينة موجهة لإنتاج حالة ذهنية شعرية من خلال الكلمات. ونتيجتها غير مؤكدة، لأنه لاشئ يمكن أن يتأكد عندما يتعلق الأمر بالتعامل مع الروح. ولكن أيا كانت النتيجة، وأيا كان عدم تأكيدها، فإن بناء الماكينة يتطلب حل مجموعة كبيرة من المشكلات» (١٥)

لقد حاول شعراء السبعينيات، إذن، أن يبدعوا لغة غنية، مثقفة، مصفاة، متأملة، معدة بإحكام شديد، يتجاوز الذى عرف من قبل عند خوان رامون خمينيث فى مرحلته الصافية، ثم ما عرف بعد ذلك عند خورخى جيين وجيل ١٩٢٧ بصفة عامة. يضاف إلى ذلك رغبتهم القوية فى التجديد والتجريب فى اللغة الشعرية المستخدمة، بعد أن قطعوا مرحلة واسعة فى الابتعاد عن الشعر الذى كان موجوداً قبلهم مباشرة، والذى اتهم من قبل

بعضهم بأنه شعر لا يختلف كثيراً عن النثر. لكن هذا الابتعاد المتعمد والمفاجئ أوقعهم فى مناطق تعمية، تبدو مثل غابة كثيفة متشابكة لا يجد الداخل إليها سبيلاً إلى الخروج منها. ولا يعنى هذا أن كل شعر السبعينيات من هذا القبيل. فقد ظهرت مجموعة من الاتجاهات لدى شعراء هذا الجيل، واهتم بشرحها وتحليلها عدد من كبار النقاد.

ولن نستطيع أن نتوقف عند كل أو بعض ما أشاروا إليه، وإنما سوف نستعين بهم فى تحديد أبرز الاتجاهات لدى جيل السبعينيات وتكاد تنحصر هذه الاتجاهات فيما يلى: النزعة التثقيفية، النزعة الجمالية، السيريالية، شعرية الشعر Metapoesia ، الرومانتيكية الجديدة، التأمل الفلسفى، الكلاسيكية. على أن أحد النقاد(١٥) قد حصر كل هذه الاتجاهات فى اتجاهين كبيرين هما:

١- الشعراء الذين هم نتاج نفعى منتج لما يسمى بأجهزة الإعلام، أى هؤلاء الذين يمدون جذورهم فى أجهزة الإعلام ذات الامتداد السكانى الواسع كالراديو، والتليفزيون، ووسائل الدعاية، والمجلات المصورة، والأغانى، والروايات المصورة.. إلخ، وهذه ثقافة يمكن أن نسميها بالثقافة الكروية. أما الاتجاه الثانى

فيتمثل فيمن يسمون «الشعراء النخبويون» الذين يكتبون شعر النخبة أو الشعر الجامعى، وهؤلاء بعيدون تماما عن عالم الاستهلاك وأجهزة الإعلام. وكل ما كتبناه حتى الآن عن شعراء السبعينيات يدور حول خصائص ومفاهيم هذه الجماعة. وسوف نكتب فيما بعد عن إحساسهم الشديد بالعزلة، ومشاعر الإحباط التى ألمت بعدد منهم والمبدأ الشعرى والجمالى لهذه الفئة من الشعراء تلخصه كلمات أحدهم وهو خايم سيليس ، الذى يقول: «هذا المبدأ يتمثل فى تحويل الفراغ الأبيض، الرائق، العذرى للورقة إلى نص يصير عملا من أعمال الفن» وهذا المبدأ - كما يقول آنخل دياث يتفق مع بعض التوجهات التى سارت فيها الرواية الجديدة .

وكما هو معروف فإن الرواية الجديدة، هى الأخرى، كانت من الأعمال الفنية الموجهة، بصفة خاصة، إلى جمهور نخبوى. وأذكر أن الناقد اللاتينى الأمريكى لويس هارس قال فى كتابه الشهير عن أدباء أمريكا اللاتينية نقلا عن جابرييل جارثيا ماركيز: «إن خصوبة الرواية الآن فى أمريكا اللاتينية هو الرد الوحيد على عقم الرواية الجديدة فى فرنسا»[١٧] فهل يمكن أن نتهم شعر السبعينيات فى إسبانيا (الاتجاه النخبوى) بالعقم؟

هذا سؤال لا نستطيع أن نجيب عليه الآن قبل أن نتناول الموروث الشعرى لهم، والاتجاهات التى أبدعوا فيها أو بعضا منها على الأقل، وأهم من هذا وذاك موقف شعراء الثمانينيات منهم. ذلك أن شعر الثمانينيات كما سوف نرى بالتفصيل بعد ذلك - قد أحدث انقطاعا مع شعر السبعينيات لا يوازنه إلا ذلك الانقطاع الذى أحدثه شعراء السبعينيات مع جيل الخمسينيات السابق عليهم مباشرة. نحن - إذن - أمام مشهد شعرى يحتاج إلى كثير من التثبت قبل الحكم عليه بالخصوبة أو العقم

موروثهم الشعرى

تحدثنا من قبل عن أن النموذج الأمثل لشعراء السبعينيات كان يتمثل فى جيل ١٩٢٧، وبالأخص فى مرحلة الشعر الصافى التى سادت خلال العقد الثالث من هذا القرن الميلادى. ونضيف الآن أن كثيرين من شعراء السبعينيات اتبعوا خطوات أفضل ممثلى جيل ١٩٢٧، لا فى تصفية اللغة فقط، وإنما فى أشياء كثيرة أخرى : فهؤلاء وأولئك كتبوا الشعر المثقف، المكثف، المتخلى عن العاطفة لصالح التعمق الذهنى، المنحط فى بعض الأحيان على طريقة الرمزيين الأوائل، اللاعقلانى على النحو الذى شرحه كارلوس بوسونيو فى كتابه «اللاعقلانية الشعرية».

وتتحقق هذه اللاعقلانية بالتباعد الحادث بين أطراف الصورة بمفهومها الحديث، على عكس الصورة التقليدية التى تكون العلاقة فيها مباشرة وواضحة [١٨].

وقد شرح هذه المسألة بمفاهيم بنيوية مختلفة الناقد الدكتور محمد عبد المطلب فى كتابه «قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى» (ص ١١٢ وما بعدها) فقال ما ملخصه إن شعرية المجاز عموما تتأتى من الاتساع الذى يحدث خللا فى علاقة الدال بالمدلول، إذ يرد اللفظ منحرفا عن مدلوله بمسافة قد تقصر أو تطول، ولكنه لا يتطابق معه. وتفسير الاتساع يعتمد على انزياح يتم داخل اللغة الشعرية. فعقد الصورة التشبيهية يقتضى النظر إلى نقطة الالتقاء التى تجمع بين طرفى الصورة (الصفة الجامعة) وهذا يتبعه بالضرورة إدراك عناصر المفارقة، لكن الذى يضغط على المتلقى دلاليا هو نقطة الالتقاء، فعقد المشابهة بين الرجل والأسد يدفع الانزياح تبعا للترقى فى بناء الصورة، فإذا قلنا : زيد أسد أصبحت المسافة أكثر اتساعا. إذن فالاتساع عند محمد عبد المطلب هو العامل الأول فى التفريق بين صورة تقليدية وأخرى إيحائية، وكلما زادت مسافة الاتساع أصبحت الصورة أكثر دخولا فى باب الحداثة. والفرق

بين الشـعـر التـقليـدى والشـعـر الحـديث يكمن فـى الفـرق بين الصورة التقليدية والصورة الإيحائية، أو حسب تعبير محمد عبد المطلب فى مدى الاتسـاع. وقد أغرق شعراء جيل ١٩٢٧ فى هذه المسـألة، إذ تباعدت العلاقة أو وجه الشبه بين أطراف صورهم تباعدا كبيرا، واتسعت المسافة، حتى لم يعد أمام القارئ من مخرج إلا أن يستقبل شعرهم بعاطفته لا بعقله، وصارت ميزة الشعر الجيد، على نحو ما ذكر ت. س. إليوت هى أن يصل قبل أن يفـهم. وقـد سـار على دربهم فى هذا الصـدد شـعـراء السبعينيات، بل إنهم قد زادوا إغراقا فى هذه المسألة حتى غدا معظم شعرهم مستغلقا على القارئ المثقف أو النخبوى، فما بالك بالقارئ العادى !.

وإذا كان شعر الخمسينيات قبلهم قد تميز بنغمة رومانتيكية محلقة حتى أطلق عليه «الرومانتيكية الجديدة» وبالتوجه الوطنى والاجتماعى، فإن شـعراء السبعينيات قد عادوا إلى استلهام تراث الرمزيين والطليعيين، وهو التراث الممتد فى الشعر الأوربى منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريبا حتى نهاية العقد الثانى من هذا القرن. وللشعر الرمزى خصائص معروفة(١٩) من بينها انفتاح الروح على كل ماهو مبهم وسحرى وغير محدد. وكان

الشعر عند شاعر مثل بودلير يمثل نوعا من الاكتشاف، وذلك لأنه كان يحاول الابتعاد عن كل ماهو أرضى بهدف الوصول إلى عالم من الأحلام يستطيع أن يتأمل فيه الجمال الخالد.. وفى ذلك يقول بودلير فى قصيدته «ارتقاء» Elevacion من ديوان «أزهار الشر» :

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر

مصعدة كل صباح إلى معارج السموات، حرة طليقة

فيحلق ويشرف على الحياة ويدرك دون عناء

لغة الزهور وسر الكائنات الصامتة.

ومن خصائص الرمزية أن الشاعر يجب أن يوحى بالأشياء بدلا من أن يعينها. وكان الرمزيون يبتعدون عن الكلمات التى يمكن أن تعطى أبعاد الأشياء وتجعلها فى متناول الإنسان مباشرة. ومن ثم فإن الرمز عندهم يعنى معارضة التمثيل، والإيحاء يعنى معارضة التعيين، ذلك أن المتعين نهائى أما الإيحاء به فيشتمل على عدد كبير من المعانى. والشىء الجوهرى فى الرمزية هو نظرية تراسل الحواس، فضلا عن التوجه الذهنى والاهتمام بالموسيقى. وفيما يتعلق بالتوجه الذهنى قال بودلير عام ١٨٥٦ فى رسالة موجهة لألفونس توسينيل : «منذ وقت وأنا

أقول إن الشاعر ذهنى بالدرجة الأولى، بل هو العقل نفسه، والخيال هو أكثر القدرات التصاقا بالناحية العلمية، لأنه وحده يدرك المشابهات الكونية أو مايطلق عليه فى الأدب الصوفى «تراسل الحواس».

وهذا التوجه الذهنى فى القصيدة جعل الشاعر يتخلى تماما عن الناحية العاطفية. وقد أغرق جيل ٢٧ فى هذه النقطة ووصل فيها إلى أبعد مدى وجاء الناقد الفيلسوف الإسبانى خوسيه أورتيجا إى جاسيت وأطلق على هذا التوجه مصطلحه الشهير «تجريد الفن» أو «اطراح النزعة البشرية» وجاء جيل السبعينيات (الاتجاه النخبوى) ليجعل من القصيدة تأملات ذهنية خالصة. يقول الشاعر خايم سيليس فى مطلع قصيدة تحت عنوان «تناسل الضوء» :

الضوء طائر يحترق
يشتعل متوهجا، يولد
من جعبة الليل، سهم فى المدى
ناقلا الأعصاب المتصلبة لما هو معتم
بلا دخان، وبلا فتن شيطانية ولا أدوية
وإنما

بريق، ولمعان مرتجف، وحد سكين

يبحث عن جسد ما يفتحه على الدم.

هذا نمط من الشعر الذى ساد عند شعراء السبعينيات فيه تجريد ذهنى، وإقامة علاقات جديدة بين الدوال ومدلولاتها، وإنشاء عالم فنى مختلف كل الاختلاف عن إطاره المرجعى، إن صح أن يكون له هذا الإطار، ثم إنه يعتمد اعتمادا كاملا على المفردة بوصفها إشارة مطلقة، وعلى تركيب العبارة بوصفه بناء قائما بذاته، لا ينبع إلا من باطن الشاعر، هذا الباطن الذى لا ينفتح إلا على كل ماهو مبهم وسحرى وغير محدد. ولنأخذ أيضا مقطوعة لشاعر من جيل ١٩٢٧ لنرى كيف أن نسبة الجيل اللاحق إلى الجيل السابق صحيحة لا لبس فيها. يقول الشاعر خيراردو دييجو فى قصيدة عنوانها «الجيتار» :

سيكون ثمة صمت أخضر

مصنوع كله من جيتارات مفككة

إن الجيتار بئر

به ريح بديلا عن الماء

فهذه أبيات تقوم على التجريد الذهنى، وتصنع علاقات جديدة، وتنشىء عالما فنيا مختلفا عن العالم الواقعى أساسه

التناقض : فما هذا الصمت الأخضر المصنوع من جيتارات مفككة؟ وهذه الجيتارات تشبه آبارا بها ريح وليس بها ماء. والأبيات كما هو واضح تخلو تماما من الأنا الذاتية، ومضمونها، إن صح أن يكون لها مضمون، فكرة مجردة يعبر عنها بطريقة تستغل ما في اللغة من سحر خاص أو ما كان يسمى لدى شعراء جيل ٢٧ كيمياء اللغة .

وأبيات خايم سيليس لا تختلف عن الأبيات الأخيرة فى شىء، وإن كانت أكثر منها دخولا فى التجريد والتباعد بين أطراف الصور المجردة المركبة.

وحتى الاهتمام بالكلمة عند جيل السبعينيات سبقه اهتمام بالكلمة أيضا عند الشعراء الرمزيين. ومن العبارات التى اشتهرت عن الشاعر الفرنسى الرمزى استيفان مالارميه قوله : «إن القصيدة تكتب لا بأفكار وإنما بكلمات».

ومن الروافد التى أثرت كذلك فى شعر السبعينيات الرافد السيريالى، وهو أحد التيارات المهمة فى الشعر الأوروبى، وفى الأدب بعامة، فى القرن العشرين.

وكان شعراء جيل ٢٧ فى مرحلة من مراحلهم سيرياليين، ولهم دواوين معروفة فى هذا الاتجاه مثل ديوان «شاعر فى

نيويورك» لفيديريكو جارثيا لوركا، وديوان «سيوف مثل الشفاه» لبيثنتى ألكساندر وديوان لرفائيل ألبرتى لا أذكر عنوانه الآن، وآخر للويس ثيرنودا. وقد عرفت الحركة السيريالية بإطلاقها عنان الخيال بلا أية قيود أو حدود. ومما أثر عن أندريه بريتون فى بيانه Manifiesto السيريالى الثانى قوله: «إننا نكافح ضد اللامبالاة الشعرية، وتحديد الفن، والبحث النظرى، والتقعيد فى أى شكل من أشكاله، ولا نريد أن تتصل إسبانيا بأسباب هؤلاء الذين يستهدفون إضعاف الروح، سواء كانوا مهمين أو غير مهمين». وسوف نرى فيما بعد أن شعراء السبعينيات استغلوا وضعهم اللاجماهيرى كى يطلقوا لأخيلتهم العنان بلا حدود؛ يكتبون شعرا غامضا، ويفرطون فى هذا الغموض، ويجردون أفكارهم ويفرطون فى هذا التجريد، ويتطرقون إلى أكثر المناطق إيحاشا فى أغوار النفس الإنسانية المتقلبة، ويطوفون على كل الموضوعات ما يصلح منها للشعر ومالا يصلح، حتى كتب أحدهم وهو أنطونيو ما رتينيث ساريون عن لمبة الكهرباء من ذات المائتى وخمسين وات، وعن ساعات الرمل. وإذا كان الموضوع الأول له إطاره المرجعى، فما الإطار المرجعى للثانى ؟ إنه، إذن، الخيال المنطلق الذى لا تحده حدود. وقد اعترف

شعراء السبعينيات بالتأثير الذى مورس عليهم من قبل السيريالية. يقول الشاعر خوستو خورجى بادرون : «إن الموروث السيريالى له أهمية بالنسبة لجيلى، وهذا الاستلهام الذى يحققه كثيرون منهم للتيار اللاعقلانى ما هو إلا بحث عن مدخل إلى التراث المستور فى الغرب (مثل الغنوصية، والكيميائية، والصوفية، والتنويرية). فبعض الشعراء يؤمنون بالآلية الخاصة بالتقاء الكلمات بصورة عرضية، والارتباط فيما بينها على نحو خشن أو لطيف.

وبعضهم يرون أنفسهم فى الأحلام المترابطة أو فى الأفكار المتناقضة الموروثة عن الرومانتيكية الألمانية (نوفاليس وآخرون). أما عنى فإنى لا أتعلق فى الموروث السيريالى إلا بالطاقات الخلاقة للكلمة، القادرة على إلغاء الحدود بين الفن والحياة، حتى يمكن الوصول إلى الكمال الرؤيوى (أو الإيحائى) للمفردة الشعرية التى تؤسس الإلهام»[٢٠]. وقد ظهرت فى أعمال بعض شعراء السبعينيات الخصائص المعروفة للسيريالية مثل الكتابة الآلية، والاستبطان الداخلى، والاعتماد على اللاشعور، والدخول فى عالم الأحلام، وغير ذلك من خصائص ازدهرت فى الشعر الأوروبى منذ أن أصدر أندريه بريتون بياناته الشعرية فى العشرينيات.

وعلى الرغم من انتظام شعراء السبعينيات في عقد هذه الخصائص التى تحدثنا عنها، وارتباطهم بموروث يمتد من عند الرمزيين حتى شعراء الشعر الصافى والشعراء السيرياليين، إلا أنهم كانوا - ومازالوا - حريصيين على أن يظل لكل منهم إنتاجه المتفرد، وخصوصيته التى لا ينازعه فيها أحد، وهذا ما سوف نلاحظه عندما نتناول عددا منهم كلاً على حدة، وعندما نتحدث عن الاتجاهات الموجودة عندهم، لأننا سوف ندرك من خلال بحثنا عن هذه الاتجاهات أن بعضهم لجأوا إلى كتابة الشعر الاجتماعى، مرتكزين فى الأساس على مفاهيم ماركسية. ومن ثم ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن شعر السبعينيات فى إسبانيا لم يكن كله تجريدا، وتركيزا على الدال لغير صالح المدلول، وما إلى ذلك من خصائص تكلمنا عنها، وإنما هناك اتجاهات تغلِّب المضمون على الشكل، وتبحث عن مخرج جماهيرى للكلمة، وعن وظيفة اجتماعية للأدب.

اتجاهات شعر الشبعينيات

من أهم هذه الاتجاهات، وأكثرها تكريسا لعزلة القصيدة ما يسمى بالاتجاه التثقيفى أو النزعة التثقيفية CULTURALISMO والكلمة الأجنبية، كما نلاحظ، مكونة من

مقطعين هما : ISMO ويعنى اتجاه، مدرسة، حركة، برنامج أو مذهب ومن ثم فإن هذا المقطع يوضع فى نهاية كل كلمة تدل على حركة معينة أوعلى اتجاه محدد. والكلمة الثانية CULTURAL تعنى تثقيفى، وهى الاسم أو الصفة المشتقة من كلمة CULTURA أى ثقافة وقد حدد جيرمو كارنيرو[٢١] معانى هذا المصطلح فى نقاط ثلاث : ١- امتلاك ثقافة تظهر بصورة طبيعية وتلقائية فى كل أعمال الحياة اليومية، العادية وغير العادية، وعند الشعراء الجدد تظهر فى فعل الكتابة، طالما كان ينطلق من التكافؤ بين الخبرة اليومية والخبرة الثقافية كى يؤدى إلى حدوث تعديلات فى الحساسية تتأتى منها ضرورة المعرفة والمعرفة الذاتية التى تجيب عليها الكتابة.

٢ – تبنى مفهوم للأدب لا يعترف له، أى للأدب، بأية غاية من خارجه، بل إنه يتجاهل أى مفهوم مسبّق يتجه نحو وضع حدود للفعل الإبداعى أو توجيهه .

٣ – ضرورة كتابة شعر غنائى متحرر من تحديدات التراث الرومانتيكى.

وهذا الاتجاه التثقيفى له مميزاته وله عيوبه؛ من أهم مميزاته أنه يخلو من عيوب الحشو الذى قد يأتى من تراث أدبى سابق.

وفى رأيى أن هذا هو المأزق الذى يواجهه شعرنا العربى الحالى الذى يكتب على طريقة القدماء، أى يلتزم بالوزن والقافية. فهذا الشعر، أو معظمه على الأقل، لا يضيف جديدا وإنما يكاد يكون كله حشوا من تراث طويل سابق، استنفد كل الطاقات الإبداعية الممكنة. أما عيوب هذا الاتجاه التثقيفى فتتمثل فيما يلى : أنه يضيق دائرة القراء إلى أقصى حد، ويتطلب أن يقوم القارئ بجهد توثيقى مواز لجهد القراءة حتى يستطيع أن يقف على المعلومات الثقافية المبثوثة فى القصيدة، بالإضافة إلى أن المؤلف فى مثل هذا الشعر يتوارى تماما، بحيث لا يكون ثمة أى تطابق بينه وبين صاحب المعلومة المستخلصة. وهذا يزيد من غموض القصيدة، ومن ثم يؤدى إلى صعوبة الفهم

ومن هذه القصائد التثقيفية قصيدة «جلاجل» CASCABELES للشاعر السبعينى بدرو خيمفرير، من ديوانه الأول «يضطرم البحر» المنشور عام ١٩٦٦. وأشهد أنى قرأت القصيدة مرة ومرتين وثلاثا فلم أفهم منها شيئا، ولولا أن الشاعر جيرمو كارنيرو وضع لها شرحا ما استطعت أن أخرج منها بشيء. وفيما يلى أقدم للقارئ بعض أبيات منها (عدد أبياتها ٦٤ بيتا)، ثم أشرحها معتمدا اعتمادا كاملا على الشاعر

المذكور. تقول الأبيات الأولى من القصيدة :

«هنا، في مونترو،

باقة من حجارة لبنية بحرية،

منذ خمسين عاما كان يعد أو يوس إي بينيت القصة الهاذية عن الليدى ربيكا وينترجى.

كانت بلا شك أياما

– عصر جميل* – أكثر تألقا، مع النشاط الفوار لمن يعرف بسرعة زواله – وكانت مدافع القيصر تقصف أوربا الألفية، لا زرقة النمسا أبدا .. إلخ»

ونمضي مع القصيدة فتبدو لنا الأبيات وكأن لا رابط يربط بينها. أما المعلومات الكثيرة المتضمنة فيها فإنها تلقى عليها بظلال ثقيلة. فالبيتان الأول والثالث يضعان القارئ أو يحملانه إلى زمان ومكان غير مألوفين بالنسبة له؛ فمونترو مدينة سويسرية تقع على شواطىء بحيرة جنيف، وكانت ملتقى طرق الطبقة الراقية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. والبيت الثالث يحيلنا إلى عمل لكاتب إسباني غير مشهور اسمه انطونيو دى أويوس إي بينيت، عنوانه «عيون الليدى ربيكا»، وهو قصة قصيرة موجودة في كتابه «جلاجل

مدام لوكورا». وهذه المعلومة تفتح لنا أيضا مجالا لتفسير العنوان، أعنى عنوان القصيدة. ونحن بالطبع محتاجون إلى أن نعرف طبيعة هذا العمل ومضمونه حتى نقف على طبيعة استلهامه فى قصيدة حداثية ولكن لا مجال الآن لتفصيل هذه النقطة. وينبغى أن نشير أيضا إلى أن أنطونيو دى أويوس كان ينسب إلى الطبقة الأرستقراطية. ولعل الشاعر بذلك، وبأبياته التالية يريد أن يعبر عن حالة الرخاء والراحة والاستجمام التى كانت تعيشها الطبقة الراقية فى أوربا قبل بداية الحرب العالمية الأولى. ولكننا محتاجون إلى توثيق معلومات كثيرة، على امتداد القصيدة، قبل أن نصل إلى هذا التحليل. ولو أن الشاعر ذكر كاتبا معروفا لهانت المهمة، لكنه أشار إلى كاتب شبه مجهول من جمهرة المثقفين، فما بالك بالقراء!. وهكذا لو أتيح لنا أن نقرأ القصيدة كاملة فسوف ندرك كم من المعلومات ينبغى أن نطلع عليها أولا.

شعرية الصمت

ومن اتجاهات شعر السبعينيات ذلك الاتجاه المسمى «شعرية الصمت». وقد برز فيه عدد من الشعراء مثل خوسيه لويس خوفير، وخايم سيليس، وجيرمو كارنيرو. ويولى هذا الاتجاه

أهمية لمسألة الهدم ثم البناء فى الأدب بعامة، وفى الشعر بخاصة. يقول الشاعر جيرمو كارنيرو فى أبيات من ديوانه «رسم الموت» :

ومرة أخرى نقتل عدواً

ونمزق أستارا، وسقّالات وأقنعة

ثم نقيم جدرانا وسقالات وأستارا

وأقنعة.

فنحن أمام نشاط مزدوج يتم فى آن، ويتمثل فى الهدم ثم البناء، وهى خاصية من خواص اللغة الأدبية التى هى قادرة على أن تمتح دائما من معين فشلها الخاص، وموتها الخاص كى تنهض بعد ذلك بوصفها لغة جديدة. والتاريخ الأدبى فى كل أنحاء العالم قد قام – ويقوم – على هذا الصراع الإيجائى بين قديم انتهى عهده، وجديد يواريه التراب بقدر ما يتغذى عليه، أى على القديم حتى يخرج على الناس بلغة جديدة وقيم جديدة، لا تلبث أن تواجه هى الأخرى صراعا أكثر منها جدة، وكأننا أمام جدلية مستمرة قوامها الموضوع، ثم نقيض الموضوع، ثم المركب منهما.

وقد كتبت الشاعرة أمبارو أموروس مولتو عن اتجاه الصمت[٢٢] أو شعرية الصمت فربطتها بأشكال معينة خاصة بالوعى الذاتى باللغة، مشيرة إلى أن الشاعر لم يعد يثق فى اللغة بوصفها أداة للتعبير، ولذلك يريد أن يستقصى ويتساءل بخصوص إمكانياتها انطلاقا من باطن الشاعر ذاته. وهذا التساؤل هو الطريق الوحيد الذى يقدَّم للشاعر، ظاهريا، على أنه أصلح الطرق لتجديد لغته الشعرية. وعدم الثقة فى اللغة بوصفها أداة للتعبير يرتبط بأمر آخر هو رفض اللغة الموروثة أو التقليدية، ذلك أن الشاعر السبعينى لديه وعى بأن التراث لا يبعث فى القصيدة الجديدة، وإنما يولد فيها من جديد بوصفه أثرا. وهذا الميلاد الجديد، الذى يعنى موت ماهو تقليدى حتى يتم ظهور الجديد، يمثل مكونا رئيسيا فى القصيدة الجديدة.

ولكن ناقدا آخر وهو خوسيه إنريكى مارتينيث فى مقدمته لكتاب «مختارات من الشعر الإسبانى من عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٧٥»، يضع شعرية الصمت ضمن اتجاه الشعر الصافى، ويمثل له من شعراء السبعينيات بالشاعر خايم سيليس، ومن الجيل التالى لهم، أى جيل الثمانينيات بالشاعرة خوليا كاستيلو[٢٣].

وكما أسلفنا فإن الشعر الصافى أو الخالص يهتم باللغة اهتماما خاصا، ولشعراء هذا الإتجاه مصطلحهم المعروف وهو «كيمياء اللغة» أى تصفيتها وتقطيرها إلى أقصى حد حتى لا يقع الشعر فى دائرة الثرثرة والفوضى.

وقد اقتربت الشاعرة أمبارو أموروس المذكورة من هذا التوصيف عندما تحدثت عن خصائص شعر الصمت، إذ قالت : «فبالإضافة إلى تعرية الشعر، والتركيز، والإيجاز فى التعبير يتم البحث عن الإضافات غير اللازمة لحذفها، وتعطى الأولوية للنحو، ويكون اللجوء إلى التصادم بين المفردات من خلال ترابطات فريدة ومدهشة وغير متوقعة»[٢٤] وهذه كلها خصائص عرفت عن الشعر الصافى. وكان خوان رامون خمينيث يسميه أيضا الشعر العارى، وله قصيدة مشهورة فى ذلك (ترجمناها كاملة فى كتابنا «رائد الشعر الإسبانى الحديث» ص١٣) يقول فى آخرها :

آه يا حلم حياتى، أيها الشعر

العارى، أنت لى إلى الأبد.

أما التصادم بين المفردات من خلال إقامة علاقات فريدة ومدهشة وغير متوقعة، فهو ما أسماه شعراء جيل ٢٧ وشعراء

الحداثة بعامة «تفجير اللغة» وحذف الإضافات غير الشعرية هو نفسه كيمياء اللغة. فهل يمكن أن يكون ثمة تعارض بين كلام أمبارو أموروس الذى أشرنا إليه أولا وكلامها الأخير ؟

أنا أعتقد أن التعارض يظهر حين ينطلق المرء من مفهوم أحادى مطلق للظاهرة، أى عندما نعتقد أن كل شعراء اتجاه الصمت يوضعون فى سلة واحدة، وينطبق عليهم تعريف واحد، وتشملهم خصائص واحدة، وقد سبق أن أشرنا إلى أن من أهم مميزات جيل السبعينيات هو الرغبة الشديدة فى التفرد، والرغبة الشديدة فى ترك بصمة قوية فى مجال الشعر وسواء تمثلت هذه النزعة فى علاقة الشاعر بكل التراث الشعرى السابق، أو فى علاقته بأبناء جيله أنفسهم، فإنها فى كلتا الحالتين تعكس توجها قويا نحو الانفلات من أسر الآخر على أى نحو كان أو يكون هذا الآخر. ومن ثم فإننا نرى داخل تيار شعرية الصمت شعراء يرتكزون فى الأساس على جانب تصفية اللغة، مثل خايم سيليس، وآخرين يمتلكون مفهوما آخر لهذا الاتجاه، وهذا ما سوف نقف عليه عندما نلجأ إلى بعض النماذج الشعرية.

وقد عرف عن شعراء جيل السبعينيات أن كثيرين منهم يكتبون فى النقد، وبعضهم أساتذة بالجامعات، ومن ثم نجد

النزعة النقدية لديهم قوية. وفى هذا يقول الشاعر جيرمو كارنيرو: «نحن شعراء الميستير دى كليريسيا Mester de Clerecia*، وربما لا نعرف كيف نحيا بدون جرعة من الوعى التنظيرى قبل وأثناء وبعد (وبخاصة بعد هذه) إنتاج القصيدة»(٢٤). وهذا الوعى التنظيرى قد ظهر بصورة قوية فى قصائدهم. وفيما يتعلق بشعرية الصمت نقرأ للشاعر خوسيه لويس خوفير الأبيات التالية المتفرقة، من مجموعة من المقطوعات والقصائد، فنجده يقول : «نضع فى الميزان المفردة/ ونضع الصمت»، أو «مكان الصمت/ من أجل هذا الصوت»، أو «الصوت / هو فضاء/ لا أحد/ شكل الصمت».

على أننا نفضل أن ننقل مقطعين كاملين، أولهما من كتاب «صورة مؤلف» الصادر عام ١٩٨٢، يقول :

فى حد الكلمة

يقع الضوء

موسيقى ساكتة

ليل

والقصيدة

استعارة

الصمت

والمقطع الثـانى من قـصـيـدة فى ديوان «منظر» Paisaje (١٩٨١)، يقول فيه :

أول شيء أن نحدد

بحذر التخوم

ونجرب الحركة ونختار

نوع الكلمة

التى تعبر، أو تخفى أو تعنى شيئا.

نرتب ونعطى رقما

لكل ما هو رهن التسمية

ونضع فى الميزان المفردة

ونضع الصمت

ولعلنا عندما تطل علينا

علامة بخفة

من خلف أحد الظلال

نقفز من فوق

الفضاء المرسوم

ونهرب

ويتضح لنا من الأبيات السابقة أن شعرية الصمت تعنى اتساع مساحة الإيحاء فى القصيدة، أو ما يسمى فى النقد المعاصر الدلالة الحافة أو ظلال الدلالة، وللشاعر خوسيه آنخل بالنتى عبارة دالة فى هذا الصدد، تقول :

«إن القصيدة لا توجد إذا لم يكن صمتها مسموعا قبل كلماتها»، وقد وردت هذه العبارة فى كتاب خوسيه لويس جارثيا عن الشعر الإسبانى خلال عام ٨٢ - ١٩٨٣[٢٦] وهو من الكتب التى تتابع حركة الشعر فى عام واحد، ولهذا يتناول كل الأجيال التى مازالت تعمل وتنتج. ونتمنى أن ينتبه النقاد العرب إلى هذه النوعية من الكتب التى تفتقر إليها الساحة الأدبية العربية.

ولعل الإمام عبد القاهر الجرجانى كان أبرز من تنبهوا إلى خاصية الصمت فى القصيدة يقول فى كتابه «دلائل الإعجاز» عند الحديث عن ظاهرة الحذف فى النص الأدبى : «فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ماتكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن» (دلائل الإعجاز، ص ١٤٦).

ويعلق الدكتور محمد عبد المطلب على ذلك بقوله «إن خاصية اللطف تساعد فى خلق فضاء يحيط بالنص، ثم تساعد فى إنشاء علاقة جدلية بينهما، تقوم على إضافة كثير من عناصر التعبير الغائبة بالفعل أو بالقوة إلى الفضاء، ثم ترد إلى النص المنطوق كثيرا من الدلالات الفضائية وبهذا نصبح أمام ثنائية نصية، طرفها الأول ما يقوله النص بالفعل وطرفها الثانى ما يقوله النص بالقوة» (٢٧).

ومن أوضح أبيات خوسيه لويس خوفير عن شعرية الصمت قوله فى مطلع قصيدة «هروب» FUGA من ديوان «صورة مؤلف» المذكور :

ثمة صوت وفضاء فارغ

صوت والصمت الخاص

بصوت وفضاء فارغ.

فالصوت هو ما يقوله النص بالفعل، والصمت هو الفضاء الفارغ المرتبط بالصوت، أى ما يقوله النص بالقوة. ومن تتبعى لقصائد الصمت فى شعر السبعينيات أجدنى أكثر ميلا إلى تبنى هذا التفسير الأخير الذى يربط بين الصمت والإيحاء. وإن كان هذا لا يمنع الشاعر من استعمال وسائل أخرى كثيرة

تساعده فى جعل هذا الإيحاء أكثر عمقا واتساعا لخدمة الدلالة الكلية للقصيدة.

ولكن بعض النقاد ربطوا بين الصمت وبين النفى، بمعنى أن أى عمل أدبى هو نوع من النفى. وللشاعر خايم سيليس كلمة تحت عنوان «العمل بوصفه نفيا» تقول : «إنها كتابة تتحدث عن نفسها، كتابة تعمل بذاتها، فالعمل الأدبى هو أن يتصور فى شكل أن يكون هو ذاته فيما يقول، فيما يقول هو عن نفسه. لأن العمل لا يكون إلا ما يقوله هو نفسه عن نفسه، وما يفعله هو بذاته : فالعمل هو الفعل الذاتى فيما يقول.

وكل عمل ماهو إلا نفى : إنه الصمت. وهذه هى الكينونة أو الفكر على بياض. أى مالايقبل العلامة، ويرفض أى تسمية. أى ما يرفض أن يتثبت فى صوت»[٢٨]

ولا شك أن لغة خايم سيليس فى الفقرة السابقة تلف وتدور حول ذات العمل أو ذات الكلام، وهذا أوضح ما يكون فى النص الإسبانى، لأن ترجمة هذا النمط من التعبير تفقده الكثير مما يوحى به النص الأصلى، فأنت لا تستطيع أن تقيم عبارة تقوم كلها على أسلوب الانعكاس فى لغة أخرى غير لغتها الأصلية. لكن هذه الفقرة على أية حال تعكس لنا ولع جيل السبعينيات

بالعبارات الغامضة سواء على المستوى التشكيلى أو المستوى الدلالى. يظهر هذا فى شعرهم، كما يظهر فى تنظيراتهم التى تغرق إغراقا شديدا فى التجريد، وتبدو وكأنها تبحث عن شىء هلامى يدور فى فضاء سحيق.

ومن المفاهيم التى تتوافق مع شعرية الصمت ما أثر عن المفكر الألمانى هيجيل فى تعريفه للشعر بأنه «كلمة فى الزمن» وكان الشاعر الإسبانى أنطونيو ماتشادو (من جيل ١٨٩٨) أحد الذين اجتهدوا فى أن يجعلوا هذا المفهوم أحد العناصر البارزة فى شعرهم. وهذا الزمن المتمثل فى الأوزان العروضية ماهو إلا نتيجة للزمن البشرى. والزمن البشرى كمى بطبيعته، أو بتعبير آخر هو الواحد والصفر، لأن الإيقاع الجوهرى بالنسبة لنا، ولكل الموجودات فى الكون هو الميلاد والموت. ووضع كلمات فى الزمن يكون بمثابة ملء الفراغ الواقع بين هذين الأفقين. أى أن هذه الكلمات تمثل الثقل الإنسانى الذى يملأ المرحلة الانتقالية بين الميلاد والموت. وهذه الكلمات الموضوعة فى الزمن تنطوى على صوت حى، على نحو ما عبر الشاعر المذكور خوسيه لويس خوفير : «مكان الصمت / من أجل هذا الصوت» والكلمات فى الزمن تعنى إقامة معنى للعالم، بحيث يقال إن العالم يريد أن

يقول شيئا. ولكن كل الكلمات مهما كثرت وتساندت، لا تستطيع أن تعبر عن كلية العالم، ومن ثم فإن الكلمات في الزمن تمتد لكي تشمل هذا الصمت المنتشر في كل مكان.

شعرية الشعر

والمصطلح الذي يدل على هذا الاتجاه باللغة الإسبانية هو METAPOESIA. ويعني الخطاب الشعري الذي يكون موضوعه أو أحد موضوعاته الرئيسية حدث كتابة الشعر نفسه، فضلا عن الصلة بين المؤلف والنص والجمهور. فشعرية الشعر تطلق على القصيدة التي تشتمل على مستويين خطابيين متوازيين، أولهما يتناول ما نطلق عليه عادة اسم قصيدة، والمستوى الثاني الذي يتوازى مع الأول أو يتقاطع معه يقدم لنا قصيدة تثير تأملات حول طبيعتها الخاصة، ومنشئها، وشروطها وما إلى ذلك. وقد رأى بعض النقاد والشعراء في إسبانيا أن هذا التأمل حول القصيدة يعكس وجود أزمة في القصيدة ذاتها وفي الشعر بعامة، ذلك لأن هذا التأمل لابد أن ينطلق من رؤية تتفق مع التوجهات الشعرية بعامة، وهي في معظمها توجهات انعزالية ومنغلقة على ذاتها ومن ثم فإن هذا التوجه يساعد هو الآخر على عزلة القصيدة، وهو أمر سوف نفصله في موضعه من هذه الدراسة.

ولا شك أن التأمل حول القصيدة يتطلب قدرة فائقة على التأمل فى ظاهرة الكتابة أو إشكاليتها، وهو أمر لابد أن يدفع المتأمل إلى الاستعانة بعلوم اللسانيات، والإحاطة بكثير مما أثارته من إشكاليات فى هذا المجال. كما أن التأمل حول القصيدة يستدعى أن يكون الشاعر ذا موهبة قوية تمكنه من تقديم قصيدة مقبولة فنياً وجمالياً، حتى لا تسقط فى هوة النظم العقيم، وتصير مثل المنظومات التى تركها لنا بعض علماء النحو والصرف والعروض القدامى كألفية ابن مالك وغيرها.

أى أن شعراء السبعينيات فى إسبانيا، على الرغم من تأملهم حول القصيدة أو حول قضية الشعر بعامة يريدون أن يقدموا قصيدة مكتملة من حيث شروطها الفنية والجمالية، وإثارتها لوعى المتلقى.

ومن الشعراء الذين كتبوا فى «شعرية الشعر» جيرمو كارنيرو، ومارتينيث ساريون، ولويس ماريا بانيرو.

يقول الأول، فى مقطوعة له من ديوان صادر عام ١٩٧٤ عنوانها «نظرا لوجود الواقعية»[٢٩]

«أدر النظر للخلف وابحث عن هذا الوضوح الذى به يجذب الشىء الكلمة الخاصة ويتبادل كل منهما الظهور، فى اتصال متبادل .

التجربة والكلمة تتمتعان بالحياة

.لا توجد كل منهما بذاتها، وإنما إحداهما فى الأخرى؛

وهاجس القصيدة التى لم تصر كينونة بعد .

تعود لتثبت جذورها فى نقطة محددة فى الزمن؛ والذى كناه حينئذ يضع فى أيدينا حينئذ، وهما مرفوعتان، هذه الكلمة الدقيقة.

وما هكذا تزداد الكلمات خطورة، وافتراضها الحاسم يوصل معماريتها؛ وفى المدى تقع الصحراء حيث الكلمة تطل حتى تبدع نظيرها :

نعتقد أننا عشنا لأن القصيدة موجودة

وما يبدو أصلا هو لا شىء، مجرد صدى»

فهذه الأبيات، كما نرى، تدور حول نفسها، وتضع الشعر بوصفه موضوعا للشعر. وقد صارت هذه الظاهرة موضوعا أثيرا عند شاعر مثل كارنيرو المذكور، يشاركه فى ذلك شعراء آخرون، سوف نقرأ لهم، إن شاء الله، فى المختارات التى سوف تلحق بالدراسة.

شعر الالتزام الاجتماعى

وهو أحد اتجاهات شعر السبعينيات. بل إن أصحاب هذا الاتجاه قد كونوا مجموعة، وأطلقوا على أنفسهم اسم «جماعة الكوة» CLARABOYA ومن أشهرهم الشاعر أغسطين دلجادو. وشعراء المجموعة الآخرون هم : لويس ماتيو دييث، وآنخل فييرو، وخوسيه أنطونيو ياماس. ولكن مجموعة الالتزام الاجتماعى فى الشعر الجديد مختلفة عن الشعراء الاجتماعيين السابقين فى شىء مهم هو اهتمام هؤلاء الجدد بما يسمونه «جدل الممارسة الإبداعية» .

وكان لهؤلاء الشعراء مجلة تعبر عن توجههم، أطلقوا عليها اسم المجموعة، أى «الكوة» وقد أصدروا عام ١٩٧١ مختارات شعرية تحت عنوان «نظرية وقصائد»[٣٠] وضعوا لها مقدمة طويلة تحدثوا فيها عن وضع الشعر الإسبانى فى تلك الفترة، وغضوا من قدر مختارات كاستيليت، التى تكلمنا عنها من قبل «تسعة شعراء جدد تماما» وكانت مختارات كاستيليت – كما أسلفنا – قد صدرت عام ١٩٧٠. ثم إنهم عرضوا لنظريتهم الشعرية التى تختلف اختلافا بيناً عن الاتجاهات الأخرى السائدة لدى أبناء جيلهم، لكنهم على الرغم من ذلك يمتلكون كل

الحق فى أن يصنفوا ضمن الشعراء الجدد تماما Los Novisimos. ذلك أن شعراء الكوة كانوا ينطلقون من أسس ماركسية – ولم تكن الماركسية قد انتهت بعد – ولكنهم لم يكونوا يستطيعون الفكاك من أسر القيم السائدة فى زمانهم، ومن أهمها انتفاضة الشباب فى أوربا وبالأخص فى فرنسا عام ١٩٦٨، ووقوع الحركات الثورية فى دائرة اللامصداقية، وتوهج البنائية، وانتشار مناهج النقد الشكلى. فكل هذه الأشياء كانت تمثل تحديا خطيرا بالنسبة لمجموعة تريد العودة مرة أخرى إلى الالتزام بمبادئ وتوجهات ماركسية، فى الوقت الذى كان فيه كبار الماركسيين مثل الشاعر الشيلى الشهير بابلو نيرودا يتخلون عن التزامهم بأيديولوجية محددة (٣١)

وهؤلاء الشعراء كانوا ملتزمين حرفيا بالمصطلحات الفلسفية للمادية الجدلية. ولكنهم كانوا واقعين بصفة خاصة تحت تأثير مفكر ماركسى تشكيلى هو كاريل كوسيك الذى استندوا إليه فى كل ما أثاروا من نظريات أو طرحوا من مفاهيم، وبالأخص فيما يتعلق برفضهم للشعر ذى التوجه الرأسمالى الذى كان يكتبه زملاؤهم من نفس الجيل، أو ما يتصل بتأكيدهم على ما يسمى بالشعر الجدلى الذى سوف نتناول خصائصه فى سطور تالية.

ومن أقوال كاريل كوسيك : «إن كل عمل من أعمال الفن يحمل طابعا مزدوجا داخل وحدة لا تنفصم: لأنه تعبير عن الواقع، ولكنه فى الوقت نفسه يبدع هذا الواقع، وهو واقع لا يوجد خارج العمل ولاقبل العمل، وإنما مكانه بالتحديد فى العمل»[٣٢].
ومن الأفكار التى أضافها كوسيك تعليقه على مقولة كارل ماركس : «إن الإنسان يقتنص الواقع بكل ما يملك من حواس»، إذ قال (أى كوسيك) : «إن هذه الحواس التى تعيد إنتاج الواقع بالنسبة للإنسان هى نفسها إنتاج تاريخى - اجتماعى. فالإنسان يكتشف معنى الأشياء لأنه بالضبط يخلق معنى إنسانيا للأشياء»[٣٣].

والإنسان، فى إنتاجه وإعادة إنتاجه للحياة الاجتماعية، أى فى إبداعه لنفسه بوصفه كائنا تاريخيا اجتماعيا ينتج ما يلى :

١ - الأشياء المادية، والعالم المحسوس ماديا، الذى يقوم فى الأساس على العمل.

٢ - العلاقات والمؤسسات الاجتماعية، والشروط الاجتماعية برمتها.

٣ - وعلى هذا الأساس ينتج الأفكار، والمفاهيم، والعواطف، والصفة الإنسانية وما يتعلق بها من معان إنسانية - ومن

ثم يقـوم جـوهر الإنسـان على الاتحـاد بين الجـانب الموضوعى. وكل هذا يتم فى إطار الممارسة الإبداعية.

ووصول الإنسـان إلى أسرار الطبيـعة يكون ممكنا فى حالة ارتكازه على عملية إبداع الواقع الإنسانى.

وهذا هو ما يسمى «الممارسة الإبداعية» LA PRAXIS التى تتبدى كذلك فى أنماط أخرى. والطابع الأساسى لهذه الممارسة الإبداعية هو الجدل. ذلك أن الممارسة الإبداعية جدلية أيضا. وقد سبق أن تحدثنا عن هذا الطابع الجدلى عندما أشرنا إلى مسألة الهدم ثم البناء فى الأدب بعامة، وعند جيل السبعينيات بصفة خاصة.

وقد حددت مجموعة الكوَّة قواعد الشعر الجدلى فى النقاط التالية :

أ - أن يكون تعبيرا عن الواقع.

ب - أن يبدع هذا الواقع.

ج - ألا يقع هذا الواقع خارج القصيدة أو قبلها وإنما ينبغى أن يوجد فيها.

وهذه النقاط تطرح قضية الصلة بين الفن والواقع، ومن ثم فإنها تتطلب إجابة على سؤال :

ماهو الواقع ؟ أو بتحديد أكثر : ماهو الواقع الإنسانى – الاجتماعى، وعلى أى نحو يظهر ؟

والإجابة على هذا السؤال تتحدد بمفهوم كاريل كوسيك للواقع، وذلك فى قوله : «إن الواقع الاجتماعى أكثر ثراء وتعيينا من الوضع المعطى ومن الظروف التاريخية لأنه يتضمن الممارسة الإبداعية الإنسانية الموضوعية، التى تخلق الوضع كما تخلق الظروف»(٣٤)

والعمل الفنى عند جماعة الكوة بنية معقدة، أو كلية بنائية تترابط فيها فى وحدة جدلية عناصر ذات طبيعة مختلفة أو متعددة: إيديولوجية، وموضوعية وتركيبية، ومتصلة باللغة. ومن ثم فإن الممارسة الإبداعية الإنسانية الموضوعية لا يمكن اختصارها فى الجانب النفسى أو فيما يتعلق بروح العصر.

وهذا المفهوم البنائى للعمل الفنى يجعل هذه المجموعة من الشعراء مختلفة عن شعراء الالتزام السابقين.

ذلك أن حقيقة العمل الفنى عندهم لا تكمن فى الوضع المرتبط باللحظة المشروطة بالظرف الاجتماعى، ولا فى الابتسار الأفقى حيال الوضع المعطى، وإنما تكمن فى الواقع التاريخى – الاجتماعى بوصفه وحدة تناسل وتكرار، وفى تطور (وتحقق)

العلاقة بين الذات والموضوع بوصفه طابعا محددا للوجود الإنسانى.

وبناء على ما سبق يمكن أن نستخلص بعض الخصائص الأخرى للشعر الجدلى مثل :

د- إن جذور أية قصيدة ينبغى أن تكون كامنة فى الواقع التاريخى - الاجتماعى .

هـ - تصير القصيدة وحدة كلية سواء فى نشأتها أو فى تكرارها، أى فى تداخلها مع نص آخر.

و - تعبر هذه الوحدة عن تطور (وتحقق) الصلة بين الذات والموضوع.

ز- أن يصبح لها طابع محدد فى إطار الوضع الإنسانى.

ومن أقوال الفيلسوف التشيكى عن الشعر الجدلى الكلمة التالية : «إن الواقع أكثر سموا من الوضع المعطى وأشكاله التاريخية فى الوجود. وهذا يعنى أن الواقع ليس حالة فوضى من الأحداث والمواقف الثابتة، وإنما هو وحدة الأحداث والذوات المتصلة بها، ووحدة المواقف وإبدا ع هذه المواقف، ومن ثم فإنه - أى الواقع - قدرة روحية متمرسة تدفع الواقع إلى التعالى وهذه القدرة لا تعنى الخروج من التاريخ، وإنما هى تعبير عن

خصوصية الإنسان بوصفه كائنا قادرا على الفعل وله تاريخ»[٣٥]

ونستخلص من الفقرة السابقة خصائص أخرى للشعر الجدلى تتمثل فيما يلى :

ح – أن القصيدة ليست فوضى من الأحداث، ولا هى فوضى من المواقف الثابتة.

ط – أنها وحدة تجمع بين الأحداث والذوات.

ى – أنها وحدة تجمع بين المواقف وإبداع هذه المواقف.

ويجدر بنا أن نقدم فى السطور التالية نموذجا من أشعار هذه المجموعة الشعرية ذات الطابع الخاص ضمن شعر السبعينيات. ونختار القصيدة من ديوان «روح خشنة» للشاعر أغسطين دلجادو. وهذا الديوان صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٤ فى مدينة برغش BURGOS وعنوان القصيدة «الكلمة الأكثر دقة» تقول :

الشعاع المنحنى يحط فى الكلمة الأكثر دقة
منها يشرب ويتذوق ويتبخر.
من الخلف على ضوء النافذة
ألاحظ راضيا
الرطانة الشبقة لهذا الشعاع المهذار.

فرس طيب الفم
خطف من قصيدتى الكلمة الأكثر دقة
وتركها بلا حماية
فى أجواء المشارط.

تعالى إلى جانبى، أيتها الجيوكوندا الرزينة
وعلمينى أن أقرأ فى التنوع
ومعا سوف نذهب إلى إيروس الذى لا يتعب
وبقبلة واحدة من شعاعه المنحنى

أهدَى إلى قصيدتى ضوءاً غامراً
وخلصها
من جمال الكلمة الأكثر دقة.

فهذه القصيدة تبدو وكأنها بيان (مانيفستو) ضد شعر السبعينيات الذى وصفناه من قبل بالنخبوى. وهو الذى تعود جذوره إلى جيل ٢٧ والشعر الصافى بعامة. وهذا الشعر يهتم بما يسمى بالكلمة الدقيقة، والاسم الدقيق للأشياء. يقول الشاعر خوان رامون خمينيث فى ديوان «خلوديات» المكتوب خلال عامى

١٩١٦ – ١٩١٧، ويعد من أهم دواوين الشعر الصافى :

أيها الذهن، أعطنى

الاسم الدقيق للأشياء!

.. ولتكن كلمتى هى

الشىء نفسه،

وقد أبدعته روحى من جديد

(الأعمال الكاملة، ص ٥٥٣)

والاسم الدقيق للأشياء يعنى أن يكون الشعر عارياً، خالصا، مجرداً جوهرياً، شاملاً، مطلقا، يخلو من رنين القافية، ومن الأحاسيس المبهمة والانطباعية غير المحددة، وقد أوغل جيل ٢٧ فى البحث عن الكلمة الدقيقة. يقول الشاعر بدرو ساليناس :

أنت هنا، أمامى، وأنا أنظر إليك

يا لها من سعادة

عندك وعندى، مع كل ما هو دقيق

(الأعمال الكاملة، ص٦٣)

وقال الشاعر رفائيل ألبرتى :

بعد هذه الفوضي المفروضة، وهذه النسمة

وهذه القواعد النحوية الضرورية العاجلة التى أعيش فيها،

فلتعد إليَّ الكلمة الدقيقة عذراء تماما

وليعد الفعل الدقيق مع الصفة المضبوطة(٣٦)

وجاء جيل السبعينيات فأفرط في البحث عن هذه الكلمة الدقيقة حتى غدا معظم الشعر مستغلقا على الفهم، ومن ثم كان لابد أن يظهر من بين أبناء الجيل أنفسهم من يسخرون من هذا التطرف في البحث عن دقة الكلمة وتجريدها وصفائها. وها هو الشاعر أغسطين دلجادو في القصيدة سالفة الذكر يسخر من هذه الدقة المفرطة في أبيات واضحة تتفق مع توجه الالتزام الاجتماعي الذي يؤمن به ويدافع عنه. وقد لجأ إلى نوع من التصوير القصصي على الطريقة الكافكاوية. فالشعاع المنحنى يحط في الكلمة الأكثر دقة، لكن تعامله معها يقوم على التناقض. فهو يشرب منها ويتذوق لكنه لا يلبث أن يتبخر. ثم إن هذا الشعاع المهذار لا يقدم إلا رطانة شبقة. والربط بين الشعاع الموصوف بهذه الصفات وبين الكلمة الدقيقة أو الأكثر دقة ينتج دلالة تنطوي على سخرية كبيرة من توجه الشعر الصافي الذي يكتبه عدد كبير من أبناء هذا الجيل.

وفي المقطع الثاني من القصيدة يواصل الشاعر تعبيره عن رفضه للكلمة الأكثر دقة بأبيات تقوم على التصوير القصصي

أيضـا بمـهـفـومـه الكافكاوى : فـالحـصـان طيب الفم خطف من قصيدته الكلمة الأكثر دقة، وتركها بلا حماية فى أجواء المشارط، أى في أجواء مـعادية، ولكنه على أية حال - أى الحصـان- قد خلصـها من شـىء غير مرغوب فيه وهو هذه الكلمة الدقيقة التى لا تلتزم إلا بالقيم الجمالية وحدها فى القصيدة. وهذا توجه لابد أن يرفضه شاعر يؤمن بقضية الالتزام الاجتماعى في الأدب.

وأخيراً يلجأ الشاعر مع الجيوكوندا الرزينة (اللوحة الإيطالية المشهورة) إلى الإله الأسطورى إيروس ليخلص بأشعته الغامرة قصيدته من جمال الكلمة الأكثر دقة. أى أن الشاعر أغسطين دلجادو يرفض الكلمة الأكثر دقة، كما يرفض ما تنطوى عليه من قيمة شكلية أو جمالية، لأن الجمال بالنسبة له يتمثل فى الأبيات التى تقوم على ما أسموه «جدل الممارسة الإبداعية» على النحو الذى شرحناه من قبل.

هذه إذن بعض الاتجاهات الجديدة عند جيل السبعينيات الإسبانى، ومن ثم فقد توقفنا عندها بشىء من التفصيل. يضاف إليها بالطبع الاتجاه الجمالى أو الشعر الصافى، (وهذا موضوع تناولناه بتفصيل أكثر على امتداد الدراسة)، والاتجاه السيريالى ويحمل الخصائص المعروفة لهذه الحركة العالمية، وهناك التأمل

الفلسفى، وهو قريب من اتجاه شعرية الشعر وينحو منحى ذهنيا، والتوجه الكلاسيكى الذى يحاول إحياء القيم القديمة للقصيدة سواء على مستوى الشكل أو على مستوى الموضوع، والرومانتيكية الجديدة التى تحاول التعبير عن أعماق النفس بلغة عاطفية واضحة. لكن على الرغم من كل هذه الاتجاهات فإن الاتجاه الغالب فى شعر السبعينيات هو ذلك الذى يجعل القصيدة بنية محكمة مستغلقة على الفهم فى كثير من الأحيان . وسواء تمثل هذا التوجه فى الشعر الصافى، أو التثقيفى، أو شعرية الصمت، أو الشعر السريالى، أو شعرية الشعر، أو فى أى اتجاه آخر يقترب من ذلك أو يبتعد عنه، فإنه قد فرض على القصيدة عزلة شبه مطبقة لم يشهدها الشعر الإسبانى من قبل حتى فى أدنى عصور الانحطاط. وسوف نرى ذلك عندما نتحدث عن هموم شعراء هذا الجيل الذين يعانى كثيرون منهم من الإحباط الشديد. فهل العيب فيهم؟ أم فى تغير الأنماط الثقافية فى المجتمع وما أدى إليه ذلك من حصر الشعر بالذات فى دائرة تكاد تكون مغلقة؟

هذا ما سوف نناقشه في الصفحات التالية ونحن نكتب عن عدد من شعراء السبعينيات كل على حدة.

قراءة فى أعمال وأفكار ثلاثة من شعراء السبعينيات

١- بدرو خمفرير

يرى الشاعر أن مهمة الشعر هى تلك التى أشار إليها من قبل الشاعر الفرنسى آرثر رامبو عندما قال : «إن مهمة الشعر هى تغيير الحياة». وتعضد هذه المقولة عبارة أخرى وردت على لسان شاعر آخر هو إيسودور دوكاس Ducasse تقول : «ينبغى أن يكون الشعر صادراً عن الجميع لا عن شخص واحد فقط»[٣٧].

ولاشك أن آرثر رامبو عندما أطلق مقولته تلك فى نهايات القرن التاسع عشر كان يحس إحساساً حقيقياً بأن الشعر يمتلك فعلاً القدرة على تغيير الحياة. ولا شك أن الشعراء المعاصرين لرامبو سواء فى أوربا أو الأمريكيتين أو الشرق أو الغرب أو أى مكان آخر فى العالم كانوا يحسون بأن دورهم فى الحياة لا يقل عن دور أى مصلح أو رجل دين أو رجل سياسة أو

غيرهم ممن يعملون على تغيير الحياة. فقد كان أمير الشعراء أحمد شوقى، أو شاعر النيل حافظ إبراهيم، أو شاعر القطرين خليل مطران.. إلخ ينشدون القصيدة فإذا أصداؤها تتجاوب فى كل الأنحاء. ومن هذا المنطلق كتب شعراء المهجر قصائدهم الشهيرة فى حب الحياة والناس وغير ذلك من موضوعات يدور كثير منها حول التمرد ومحاربة الاستعمار، وكل هذا بهدف تغيير الحياة وبعث روح جديدة فى شرايين أبناء وطنهم، فهل يمكن للشاعر الحالي أن يرى رأياً كهذا ويكون صادقاً فى إحساسه على النحو الذى يجعلنا نحس بهذا الرأى فى شعره وفى كتاباته؟ وهل يعتقد الشاعر الذى معنا الآن وهو بدرو خمفرير اعتقاداً حقيقياً فى قوله - المأخوذ عن آرثر رامبو - إن مهمة الشعر هى تغيير الحياة؟.

إن الناظر فيما قدمه الشاعر بدرو خمفرير من شهادات مبثوثة فى عدد من كتب المختارات الشعرية يرى أنه لا يكاد يختلف عن معظم أبناء جيله فى نظرته إلي الوضع الحالي للشعر، وأنه مهما حاول الظهور بمظهر الشاعر المتفائل الذى يحس بقدرته على تغيير الحياة، فإن الإحباط هو الإحساس السائد، أو قل إنه البنية اللاشعورية العميقة التى تحكم أقوال

الشاعر وتصرفاته، بل ومجمل إنتاجه الشعرى الذى انطلق فى مسيرة تثقيفية معتمة قد لا يستطع فك رموزها إلا هو وعدد قليل جداً من المتخصصين. وقبل أن نتتبع أقوال الشاعر فى هذه المسألة نفضل أن نتعرف عليه أولاً من خلال نبذة عن حياته وإنتاجه الشعرى ورؤيته الشعرية ونظريته فى الشعر.

فقد ولد الشاعر فى مدينة برشلونة الساحلية عام ١٩٤٥م، وهذه المدينة هى الآن عاصمة منطقة قطالونيا التى تتمتع بنظام الحكم الذاتى، وفيها لغة رسمية غير اللغة القشتالية (أو الإسبانية) وهى اللغة القطلانية، التي سوف يكتب بها الشاعر أشعاره ابتداء من عام ١٩٧٠ تقريباً، وكان بدأ الكتابة باللغة الإسبانية، حيث أصدر ديوانه الأول عام ١٩٦٦ وهو ديوان «يتقد البحر» الذي حصل على الجائزة القومية للأدب وهى تضارع الجائزة التقديرية عندنا، لكنها تمنح عادة للأعمال الكبيرة التى تبدأ بداية قوية، كما قد تكون تتويجاً لمرحلة مهمة فى حياة شاعر أو كاتب ما، وكان ديوان «يتقد البحر»، قد مثل عام ١٩٦٦، فى رأى جمهرة النقاد والمتأدبين، بداية انطلاقة جديدة ومختلفة فى الشعر الإسبانى المعاصر. وقد توالت دواوين الشاعر بعد ذلك، فأصدر عام ١٩٦٧ فى مالقة ديواناً تحت

عنوان «ثلاث قصائد»، ثم «الموت في بيڤرلى هيلس» في برشلونة عام ١٩٦٨، ثم «قصائد» (برشلونة) عام ١٩٦٩، كما ترجم خلال الفترة السابقة ثلاثة أعمال مسرحية إلي اللغة الإسبانية، للشاعر القطلانى جوان بروسا، والمسرحى الفرنسي صمويل بيكيت، والماركيز دى ساد، ومنذ عام ١٩٧٠ بدأ - كما أسلفنا- بنشر أعماله باللغة القطلانية، وإن كان يعود، فى بعض الأحيان، إلي اللغة القشتالية، ومن بين ما صدر له خلال الفترة من ١٩٧٠ إلى ١٩٩٠ الكتب التالية : ديوان «المرايا» بالقطلانية (١٩٧٠)، وديوان «النيران المفتوحة» بالقطلانية أيضا عام ١٩٧٣، و«قراءات في أوكتابيوباث (بالقشتالية) عام ١٩٨٠، وديوان «بستان المحاربين» باللغتين المذكورتين عام ١٩٨٧.. إلخ. ولاشك أن كثيراً من كتبه القطلانية قد ترجمت إلى اللغة الأم، سواء قام الشاعر بالترجمة بنفسه أو ترك هذه المهمة لآخرين. وازدواجية اللغة فى إسبانيا الآن صارت أمراً شائعاً منذ اعتلاء الملك خوان كارلوس عرش إسبانيا فى أكتوبر عام ١٩٧٥، ثم اعتراف الدستور الإسبانى بما يسمى بنظام الحكم الذاتى، ومن هنا ظهرت اللغات التى كانت ممنوعة من الظهور قبل ذلك وهى على التحديد : القطلانية في منطقة قطالونيا، وهى اللغة التى كتب

بها قديماً الفيلسوف رايمون لول، والباسكية فى منطقة الباسك، والجليقية فى منطقة جاليسيا (جليقية)، إضافة إلي اللغة القشتالية وهى لغة المنطقة الوسطى أو منطقة قشتالة، وهى اللغة التى عرفها الناس، خاصة خارج شبه الجزيرة الأيبيرية، باسم اللغة الإسبانية، وهى أيضاً اللغة الوحيدة من بين لغات إسبانيا التى انتشرت في بلدان أمريكا اللاتينية.

*** فنه الشعرى**

أوجز الشاعر رؤيته لفنه الشعرى فى قصيدة من بيتين فقط تقول :

إنه شىء أكثر من موهبة التأليف

أن ترى في الضوء انتقال الضوء

ومن أقواله فى الكلمة التى أعطاها لصاحب «مختارات من الشعر الإسبانى الجديد» عام ١٩٦٨ : «إننى أقف بلا تردد إلى جانب الشاعر المثقف، المتحضر، المنظم الذى يزاول الكتابة فى مكتبه ورأسه بارد وحواسه الخمس مصوبة نحو عمله». ولهذا فإن بدرو خمفرير يعد من أهم من كتبوا فى الاتجاه التثقيفى فى الشاعر الإسبانى الجديد.. وذلك لأن القصيدة عنده تأتى محملة بكثير من المعلومات التثقيفية إلى الدرجة التى تتحول بها

المعلومة إلى قناع تختفى ذات الشاعر خلفه، وقد تكون المعلومة عبارة عن كتاب أو رواية لكاتب ما، ومن ثم يصير هذا الكاتب هو الآخر قناعاً، وإن كانت كثرة الأقنعة تلقى بظلالها الكثيفة على القصيدة حتى لتتحول فى كثير من الأحيان إلي طلاسم يصعب فكها على نحو ما نرى فى قصيدة «دعوة فى جنيف» التى تتكرر فيها أسماء كثيرة لكتاب عالميين ومصلحين (فضلا عن كتبهم وأعمالهم) مثل كالفن ومارتن لوثر، وميجيل سيرفى، ومينينديث بيلايو، وجان جاك روسو.

ونعود إلى ديوانه الأول «يتقد البحر» الصادر عام ١٩٦٦ فنقول إنه أحدث تغييراً جذرياً فى الشعر الإسبانى بالنسبة للتقليد الشعرى السابق عليه مباشرة وهو ما كان يسمى بشعر الخمسينيات أو أجيال ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية، وكان يدور عادة حول موضوعات اجتماعية تدخل فى دائرة الالتزام. وكما يقول الشاعر جيرمو كارنيرو فإن الشعر الذى أخذ يظهر فى إسبانيا مع منتصف الستينيات أدى إلى كسر حالات التوقع لدى القراء والنقاد على حد سواء لأنه كان يمثل انطلاقة جديدة شديدة الاختلاف عما سبق. وكانت حالات التوقع لدى القراء والنقاد تتمثل فى خاصيتين أساسيتين هما : الاستخدام المباشر

للأنا المعترفة الحميمية التى تنطلق من مفهوم للغة بوصفها أداة اتصال لاتنطوى على إشكالية، وإنما تقوم بنقل رسائل أخلاقية متصلة بالوضع الإنسانى، كما تشير بطريقة مباشرة إلي إطار مرجعى يتوفر فيه بالضرورة عنصر المشاركة بين المؤلف والقارئ أو بين المرسل والمستقبل. أما الخاصية الثانية فهى طرح النص بوصفه أداة لنقل رسائل نقدية متعلقة بالوضع الاجتماعى والسياسى. وهذه الخاصية تنطلق من الوظيفة الاجتماعية للنص، التى تشتمل بدورها على مسألة اتساع دائرة المتلقين، ومن ثم تتوجه نحو القارئ المتوسط الذى لا يتمتع بحساسية أو ثقافة خاصة(٣٨).

وقد عمل الشعر الجديد على تحطيم هاتين الخاصيتين، وذلك بتقديم قصيدة تبنى على تراث الرمزيين والطليعيين والسرياليين، ولكنها تزيد إغراقاً في الجوانب التثقيفية والإيحائية والترميزية بحيث تتحول القصيدة إلى غابة كثيفة من المعلومات والصور والرموز، إضافة إلى ما عرف عن كيمياء القصيدة وميكانيكيتها، على نحو ما جاء فى محاضرة فى أكسفورد عام ١٩٣٩ لآخر الشعراء الرمزيين الكبار بول ڤاليرى عندما قال : «إن القصيدة نوع من الآلة (الماكينة) المخصصة لإنتاج حالة ذهنية شعرية من

خلال الكلمات. ونتيجة ذلك ليست مؤكدة، لأنه لا يمكن تأكيد شيء عندما يتعلق الأمر بالتعامل مع الروح، ولكن أياً كانت النتيجة وعلى أى نحو كانت حالة عدم التأكيد فإن بناء الآلة يتطلب حل مجموعة كبيرة من المشكلات(٣٩).

ويقوم الاتجاه التثقيفى على مجموعة من الركائز من أهمها :

١- استبعاد الذاتية أو «الأنا»، وهذه النزعة تجعل القصيدة خالية من أى توجه رومانسي.

٢- التركيز على الجانب الذهنى.

٣- امتلاك ثقافة تظهر بصورة تلقائية فى القصيدة، ومن ثم ينبغى أن يكون القارئ على نفس هذا المستوى من الثقافة حتى يستطيع فك رموزها.

٤- تبنى مفهوم للأدب لا يعترف له بأية غاية من خارجه. وهذا التوجه يقابل ما عرف فى النقد الأدبى بأدبية الأدب، وهو اتجاه قال به نقاد الشكلية الروسية ومن سار على خطاهم من البنيويين، وأصحاب مذهب الفن للفن ومن لف لفهم.

٥- كما يتميز هذا الاتجاه التثقيفى بالتمرد على كل التراث الشعرى السابق بما فى ذلك الاتجاهات التى لم

يستطيعوا الإفلات من تأثيرها.

ولنأخذ، على سبيل المثال، أبياتاً من قصيدة «وحدة» من ديوان «ثلاث قصائد»، والقصيدة مهداة إلى مارى خوسيه، وأوكتابيوباث يقول فيها :

إملاء من جانب الشفق،

إملاء من جانب الهواء القاتم، تفتح الدائرة

ونحن نسكن فيها : انتقالات، فضاء

وسيط. ليس مكان التنزيل

وإنما مكان التلاقى. السيف

الذى يقسم الضوء

فهذه الأبيات فى النص الأصلى (القطلانى) تشتمل على ثلاثة أفعال فقط هى : تفتح، ونسكن، ويقسم وهذا يتعارض مع طبيعة اللغتين الإسبانية والقطلانية اللتين تكثر فيهما الأفعال، على الأقل أفعال الكينونة التى تقوم بالربط بين الموضوع والمحمول. وهذا يدل على أن الشاعر الجديد قد عاد إلى خاصية ازدهرت خلال العشرينيات من هذا القرن فيما سمى بالشعر الصافى أو الخالص، وخاصة عند خورخى جيين (من جيل ٢٧)، وهى محاولة الاستغناء عن الأفعال، واللجوء إلى الأسماء على اعتبار

أنها تساعد على تجريد القصيدة ودخولها أكثر فى دائرة الذهنية. والأبيات التى معنا لا يظهر فيها جانب التثقيف الخاص باستدعاء معلومات ثقافية ومن ثم نجدها أوضح بكثير من القصائد الأخرى التى يحتشد فيها كم كبير من المعلومات الغريبة على قارئ من أبناء البلد، فما بالك بالقارئ الأجنبى!! ولنمثل للنوع الأخير بأبيات من قصيدة «رقصة الماثوركا فى هذا اليوم» تقول :

بيليدو دولفوس قتل الملك

على أبواب ثامورا

ثلاث مرات الغراب فى الطريق

وشبه لون يضع الأظفار فوق البرج المستحكم،

مقصوفات، يا للحمأة، والذقون، الذقون، بيليدو

مثل قرد من المرمر أكثر من كونه حيواناً فى قشتالة،

لا فى فلورنسا الأمراء، أسورة وأفخاذ دافئة

طبول الغروب!.. إلخ.

والقارئ، لكى يستطيع الكشف عن دلالات هذه الأبيات، فى حاجة أولا إلى معرفة المفردات التثقيفية الواردة فيها. وأنا شخصياً أعرف منها ثامورا (مدينة فى إسبانيا) وقشتالة

(منطقة) وفلورنسا (مدينة فى إيطاليا)، ولكنى لا أعرف من هو بيليدو دولفوس، ولا من هو الملك الذى يقصده. ثم إن المرء ليس مطالباً بمعرفة هذه الأشياء فقط، بل لابد من الإحاطة بالجوانب الترميزية التى جعلت منها دلالات مقصودة فى أبيات شعرية. وعلى أية حال فإن هذا الشاعر القطلانى يذكرنى بشاعرنا محمد عفيفى مطر الذى تحتشد قصيدته هو الآخر بكم وفير من الإشارات والمعلومات الفلسفية ذات الدلالات العميقة.

ومما له دلالة فى إنتاج بدرو خمفرير الشعرى أن الشعراء والكتاب الذين تأثر بهم منذ يفاعته هم من أصحاب التوجهات التجديدية القوية اللافتة للنظر. فبالإضافة إلى بعض من أشرنا إليهم من الرمزيين والطليعيين والسيرياليين نجد الروائي الشهير فرانز كافكا الذى قال خمفرير إنه بدأ فى قراءته وعمره أربعة عشر عاماً؛ وسان جون بيرس أحد الذين مارسوا الكتابة الآلية؛ وشعراء جيل ٢٧ الإسبان، وفوكنر، وبروست، وهنرى جيمس من الروائيين، والشاعر المكسيكى أوكتابيوباث[٤٠]، وأنا أعتقد أن كل هذا الزخم من الكتابات المجددة جعلته ينطلق فى إنتاج شعر نخبوى يتوجه نحو قارئ من نوع خاص.

*** رأيه فى أزمة الشعر**

ولاشك أن الكتابة للنخبة المثقفة ترضى في كثير من الأحيان طموحات الشاعر أو الكاتب، ولكنه فى بعض الأحيان يحس بموجات من اللوم الداخلى تهز كيانه وتجعله يتساءل :ما الفائدة إذا كان تأثيرنا لا يتجاوز فئة محدودة جداً من الناس؟. وهذا ما نراه فى بعض أقوال خمفرير التى وردت مفرقة في الشهادات التى قدمها لأصحاب المختارات الشعرية، وهى أقوال تتناقض مع اعتقاده بأن مهمة الشعر هى تغيير الحياة. يقول فى شهادة منشورة عام ١٩٨٠ : «إن الشاعر القديم أو شاعر البلاط كان يؤدى مهمة اجتماعية، ولكننا فى العصور الحديثة نجد حالة الروائى تترسخ فى حين أن وضع الشاعر، على العكس من ذلك، يصبح أمراً مضطرباً وغير مؤكد». وقال فى شهادة أخرى منشورة فى مختارات من «الشعر الإسبانى الجديد» عام ١٩٧٠ : «ليس مستغربا أن تكون ثلاثة أرباع الشعر الغنائى الحالى عقيمة». ويصف خمفرير هذا الشعر العقيم بالأكاديمية قائلاً إنه يخلو من أى طروحات حاسمة ومحددة ويختصر الشعر فى كلمات جوفاء ليست لها صلة بشئون الحياة اليومية ولا بمشكلات الضمير الإنسانى. ثم إن أسلحة الخيال قد أصابها

الصدأ، وأصبح الابتذال يشغل مكان الإلهام الشعرى. ويضيف: «والشعر الأكاديمى – أى كل الشعر الإسبانى الحالى تقريباً – أياً كانت صفته «اجتماعية» أو «جمالية» يخلو بالكامل من إثارة اهتمام أى شخص ذى حس عام، لأن هذا الشعر يفتقر إلى مفهوم للواقع يتخطى حدود الاضطراب الذهنى، والتهويم. وإذا كانت الأشياء ليست واضحة فى ذهن الشاعر، بمعنى أنه لا يعرف بدقة كيف يفكر فى شئون الحياة، فإنى لا أرى باسم ماذا يمكنه أن يتطلع إلى إثارة اهتمام القراء. ويختم خمفرير شهادته بقوله : «إن غالبية الشعراء الإسبان الآن لا يكتبون شيئاً يستحق عناء القراءة ومن ثم لابد من إعادة طرح قضية الواقع، أو بتعبير أفضل لابد من الطرح الشعرى لقضية الواقع».

وكما يلاحظ القارئ فإن الشاعر استخدم ثلاثة تعبيرات عما يعنيه بالشعر الذى لا يثير اهتمام أحد إذ قال «ثلاثة أرباع الشعر الإسبانى»، «وكل الشعر الإسبانى الحالى تقريباً»، «وغالبية الشعراء الإسبان» ولاشك أن هناك تفاوتاً بين التعبيرات الثلاثة حيث إن التعبير الأول يترك مساحة لا بأس بها للشعر الجيد، على حين يزيد تعميم الشعر المقصود بعدم إثارة الاهتمام في التعبيرين التاليين. ومهما كان الأمر فإن بدرو خمفرير يترك

مساحة للأمل في أن يتجاوز الشعر الإسبانى أزمته الراهنة ويستعيد الأمجاد التى كانت له أيام أنطونيو ماتشادو، وميجيل دي أونامونو، وخوان رامون خمينيث، ثم جيل ٢٧ وغيرهم، أى الفترة الواقعة فى نهايات القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. ولم يغل هذا الشاعر غلو شعراء آخرين من أبناء جيله، نظروا إلى الأزمة، فى إطار الأوضاع الراهنة بكل جوانبها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مثل الشاعر مانويل باثكيث مونتلبان الذى يقول : «أعتقد أن الشعر، فى إطار الثقافة الحالية، لا يفيد فى شىء.. إن كتابة الشعر ما هى إلا ممارسة مجانية لا ترضى إلا بعض حاجات ألفين من المثقفين التقدميين. ومن هؤلاء الألفين سبعمائة أو ثمانمائة لا يوافقونك فيما تكتب، وخمسمائة آخرون يعرفونك على نحو آخر لكنهم ليسوا على استعداد لأن يأخذوا الموضوع بجدية، والسبعمائة الباقون من النقاد أو الجيران أو زملاء الدراسة». ويقول مونتلبان فى مكان آخر : «ماذا تفعل قصيدة في جو أجهزة الإعلام المرئية والمسموعة الآن؟» ثم يذكر بعض البرامج التى تستحوذ على اهتمام آلاف الملايين من البشر على حين لا تثير القصيدة اهتمام أحد[٤١].

ويقول الشاعر أنطونيو كوليناس : «إن الاضطراب والتمزق هما الأمران اللذان يعانى منهما الشعر فى أيامنا»[٤٢] وهذا يعنى أن الشعراء فى كل أنحاء العالم مطالبون بالنظر فى أزمة الشعر الراهنة .

٢- أنطونيو كوليناس

يشهد المثقفون الأوربيون الآن مفارقة عجيبة تتمثل في الهوة الواسـعة التى ظهرت في العقـود الأخيـرة بين فنين من فنون الكتابة هما الرواية والشعر : ففى حين تحظى الرواية بازدهار كبير وانتشار واسع حتى أن بعض الروايات توزع ملايين النسخ نجد أن الشعراء يعيشون فى حالة إحباط شديدة، فهم لا يكادون يثيرون اهتمام أحد، وإصداراتهم الشعرية لا يلتفت إليها إلا عدد محدود من الناس. وفى ذلك يقول الشاعرمانويل باثكيث مونتلبان : «إن تأثير الشعر الآن لا يتعدى الألفين وخمسمائة شخص» أى من كل الجمهور الإسبانى. ويضيف : «إن الشعر الآن يقتصر على عدد محدود من المهتمين، وكأنه قانون داخلى لعدد من المشتركين فى أحد النوادى. إنه كل يوم يزداد عزلة»[٤٣]. وقد نتصور أن أزمة الشعر جاءت نتيجة للاتجاهات النخبوية التى سادت خلال العقود الأخيرة، ولكننا من خلال تناولنا لأشعار (وكتابات) الشاعر المعاصر أنطونيو كوليناس سوف نكتشف أن هناك عوامل كثيرة غير هذا ساعدت على إحكام الحصار حول الشعر.

ولد الشاعر أنطونيو كوليناس في مدينة ليون بشمال غرب شبه الجزيرة الأيبيرية عام ١٩٤٦. وأتم بها دراساته الأولية، ثم انتقل إلى قرطبة في الجنوب واستكمل دراسته الجامعية في مدريد. وقد نشر حتى الآن حوالي خمسة عشر ديواناً من الشعر، أولها ديوان «قصائد من الأرض والدم» المنشور في ليون عام ١٩٦٩ وثانيها ديوان «مقدمات إلى ليلة كاملة» الصادر ضمن سلسلة أدونيس في مدريد عام ١٩٦٩. وآخر ديوان علمت بصدوره له هو «كتاب الليالي المفتوحة» الصادر في ميلانو بإيطاليا عام ١٩٨٩. ولأنطونيو كوليناس روايتان صدرتا في مدريد وبرشلونة على التوالي عامي ٨٥، ١٩٨٦ أولاهما تحت عنوان «عام في الجنوب» والثانية عنوانها «رسالة مطولة إلى فرانثيسكا». كما أن له كتبا كثيرة في النقد مثل كتابه عن الأعمال النثرية والشعرية للشاعر الإيطالي جياكومو ليوباردي (١٩٧٩) وكتابه عن «المعنى الأول للكلمة الشعرية» (١٩٨٩). وله كتاب عن الشعراء الإيطاليين المعاصرين (١٩٧٨). وحسب معلوماتي فإن مجمل ما أصدره من كتب نقدية حتى الآن يبلغ عشرة كتب، تحاول شق طرق جديدة في الثقافة الإسبانية، كما تعرِّف بالثقافة الإيطالية المعاصرة.

ومن مجمل ما ذكره الشاعر فى بعض كتبه النقدية وحواراته نستخلص أن الشعر عنده ماهو إلا طريق إلى المعرفة، قبل أى شىء آخر، بمعنى أنه وسيلة أو أداة لتفسير الواقع وكشف القناع عنه، ولا يتعلق ذلك بالواقع المباشر فقط - أى الذى تراه أعيننا- وإنما هناك أيضاً ما أطلق عليه «الواقع الثانى» أى الواقع المتعالى. فالشاعر وهو يبدع عمله يعيش فى درجة عالية من الوعى، ويحس بأنه ناقل لنمط حياتى يأتى من بعيد. فالشاعر هو حلقة الوصل الأخيرة في سلسلة مبدئية، لضرب من المعرفة الجوهرية فى الزمن. ومن ثم فإن نظرة الشاعر ينبغى أن تكون شاملة. وهو لذلك يقدم من خلال همومه الذاتية إجابات على هموم الكائن البشرى برمته. والشعر عند أنطونيو كولينياس مرادف للانسجام الكامل. ذلك لأنه ينبغى أن يكون أداة مثالية لتلاقى القوى المتباعدة، وصهر المتناقضات فى بوتقة واحدة، حتى يمكن تحقيق السعادة فى نهاية المطاف. والانسجام لا يكون إلا بانسجام الكائن في الشاعر، وفى البيت الشعرى، وفي المفردة.

وأنطونيو كولينياس، مثل الكثيرين من شعراء الجيلين الأخيرين يبدو متأثراً بعدد من الشعراء العالميين الكبار مثل

إدجار ألن بو، وشارل بودلير، وآرثر رامبو، وبول ڤاليرى، وهؤلاء هم شعراء الرمزية أو طليعتها. هناك كذلك ت.س. إليوت، وكفافيس وعزرا باوند. أما من الشعراء الإسبان فإن أكثرهم تأثيراً على كوليناس وعلى الشعراء المتأخرين بعامة هم فيديريكو جارثيا لوركا، ولويس ثيرنودا، وبيثنتى ألكساندر من جيل ١٩٢٧، والتأثير لا يعنى أن يتبع اللاحق خطوات السابق، وإنما يجد نفسه قريباً من إبداعه، يقبل على قراءته، وينفعل بموضوعاته وصوره وأحاسيسه. أما أكثر شعراء أمريكا اللاتينية قربا من وجدان أنطونيو كوليناس فهما قيصر باييخو[٤٤] وبابلو نيرودا وكلاهما ينسب بطريقة أو أخرى إلى شعر الالتزام. وسوف نرى من قراءتنا لأشعار كوليناس أنه أقرب إلى مجموعة الالتزام منه إلى الشعر النخبوى السبعينى. فهو يهتم بالقيم الشكلية والجمالية فى القصيدة لكنه فى ذات الوقت لا يغفل جانب الموضوع أو المعنى، ثم إنه حريص على مسألة التواصل مع القارئ. وإذا كانت أشعاره تمتلئ بأناشيد الأرض والصخر والنجوم وغير ذلك من عناصر الطبيعة فإنها فى الوقت نفسه تقدم رؤى حديثة لموضوعات قديمة مثل قصيدة «قرطبة تتقد دائما فوق نهر من النيران»، وهى عن محاكم

التفتيش أو التحقيق التى كانت - وما زالت - نقطة سوداء في تاريخ إسبانيا.

ويقدم الشاعر لقصيدته بالعبارة التالية التى يقول إنه نقلها عن الدليل السياحى لمدينة قرطبة : «هذا المبنى الذي كان منزلا رومانيا ثم قصراً عربياً صار فيما بعد قصراً لمحكمة التفتيش منذ عام ١٤٩٠ حتى عام ١٨٢١م». وقد نشرت هذه القصيدة فى ديوان «أسطرلاب» الصادر في مدريد عام ١٩٧٩. وهى قصيدة طويلة (١٠٨ بيتا) نكتفى منها بالأبيات التالية :

أرادوا أن يغرسوا فى الخضرة الرماد،
وأن يدفنوا شذى الأضواء فى المقبرة
وأن يخضعوا كل شىء لرتابة
السيف والقاعدة الصارمة
لكن تحت الأرض كان ثمة ترانيم
من الموسيقى، وخوذات فوق الأرصفة،
واضطراب من الأزهار الغامضة والياسمين،
وشفاه تنبث فى لغات متعددة،
وتراتيل ليلية للسواقى وأشجار الأرز.

وتقوم القصيدة على مفارقة بينة، هى أن محاكم التفتيش

التى ذاق الناس منها كل صنوف الهول والرعب فعلت ذلك كله باسم الأب والابن وروح القدس. ولهذا يصفها الشاعر دائما بالمقدسة. كما أنها أحرقت الكتب وقضت على العلوم باسم الدين. وفى هذا يقول مطلع القصيدة «وبناؤها يقوم على المزاوجة بين الأبيات الشعرية والأوامر الصادرة من محكمة التفتيش) : (أما وقد رأينا هذا الكم من الأوراق والكتب المثيرة للغواية التى ترد إلينا من فرنسا، فإنه من الأنسب أن تحرق جميعها. وينبغى أن نفعل نفس الشىء مع الكتب التى تتكلم عن القواعد النحوية، والبلاغة أو الجدل، وكل ما يمكن أن ينقل إلينا عدوى هذا الوباء).

وباسم الأب والابن والروح القدس
بدأت تتوهج كتب العلم،
وتطمس الأقواس، وتفتح فى الجدران
ابتسامة الصلب فى حواجز الحديد،
والتعقل انطلاقاً من اللاعقل
والعيش بالتخلى عن العيش
فخلال أربعة قرون كان هنا
مقر محكمة التفتيش المقدسة

ويتضح من الأبيات أن الشاعر أنطونيو كوليناس يختلف كثيراً عن التيار الأكثر سيادة فى شعر الموجة الأخيرة وهو التيار المحكم الغامض الذي يلجأ إلى ما يسمى بتصفية القصيدة وتجريدها، وعلى العكس من ذلك نجد هذا الشاعر يقدم قصيدة واضحة، مفهومة، تضرب بجذورها فى واقع الحياة والناس. وقد أعلن هو نفسه عن مذهبه هذا فى الكلمة التى أعطاها للناقد رامون ماريا بيريدا صاحب مختارات «الشعر الإسبانى الفتىّ» (١٩٧٩) حيث قال : «إننى أصر على الطابع الشخصى للشعر، القائم أساسا على الموهبة، والذي يمد جذوره فى الحياة. وهناك أيضا طابع الحرية، أى الإبداع بصرف النظر عن النظريات، والمجموعات، والأشياء المفروضة. كما أني أؤمن بالحواس أكثر من إيمانى بفلسفة الحياة. وأعتقد مع رامبو أن اهتمامى لا يذهب إلى أبعد مما أحس به تجاه الأرض وتجاه الأحجار. الأرض والأحجار بوصفهما تعبيراً أولياً ينطوى على رموز نتوجه إليها بأسئلتنا». أى أنه شاعر ذو إحساس أرضى، ينطلق من الواقع، ويحلق فى الفضاء، لكنه لا يلبث أن يعود مرة أخرى إلى الواقع، وكان هذا هو التوجه الأساسي عند معظم الشعراء الرمزيين وعلى رأسهم آرثر رامبو. ولهذا ظلت

أشعارهم تمتلك القدرة على إثارة انفعال المتلقى حتى آخر حلقة من حلقاتهم التى تمثلت فى الشاعر الفرنسي الشهير بول ڤاليرى، وكان له دور كبير فى ترسيخ قواعد الشعر الصافى فى إسبانيا، بتأثيره على خوان رامون خمينيث، ثم على جيل ٢٧ من بعده. وعلى الرغم من إغراق جيل ٢٧ في تصفية القصيدة وتجريدها (خلال عقد العشرينيات فقط) إلا أن قصائد شعرائه ظلت غير عصية على الفهم. وما زلنا نقرأ خورخى جيين وجارثيا لوركا ولويس ثيرنودا وغيرهم فى أكثر مراحلهم صفاء وتجريداً فلا نحس بالانفصال الذى نحس به الآن تجاه قصيدة سبعينية أو تجاه الشعر الأخير بعامة. وها هو الشاعر أنطونيو كوليناس يؤمن بمذهب فى الشعر يختلف عن مذهب أقرانه، وسوف تراه فى سطور تالية يحمل على هؤلاء الزملاء ويتهمهم بإفساد الشعر فى إسبانيا وعزله بعيداً عن جمهرة القراء. ومع ذلك فإنه هو نفسه لم يسلم من هذه العزلة. وهذا يدل على أن أسباب عزلة الشعر كثيرة، من بينها ما ذكره الناقد إنركى مارتين باردو فى مقدمته لمختاراته من «الشعر الإسبانى الجديد» حيث قال : «إن شعرنا يمر بفترة من أكثر فتراته صعوبة. فقد صارت أشكال التعبير منهكة وفقيرة، ووقعت فى أسر النثرية المؤسفة، فضلاً

عن غياب المشروع الثقافي الأصيل، كل هذا أدى بنا إلى الرتابة والافتقاد إلى الصرامة، وهما الخاصيتان اللتان تميزان كل ما نشر من شعر تقريباً خلال السنوات الأخيرة»[٤٥].

كولينياس ورأيه في أزمة الشعر

من خلال الشهادة التي أعطاها الشاعر أنطونيو كولينياس للناقد إنريكي مارتين باردو في «المختارات» المذكورة نجد أن رأيه حول الشعر المعاصر في إسبانيا، بل في كل أوربا، يقدم نظرتين متعارضتين، إحداهما تعطي لشعر الأجيال الماضية ما يستحق من التقدير والاعتراف بما كان له من أثر عظيم في تجديد الشعر، والثانية ترى الأزمة محلقة على رؤوس الشعراء الجدد الذين لم يستطيعوا بعد أن يقتطعوا لأنفسهم مكاناً في ساحة الشعر.

فالشعراء الجدد - في رأي كولينياس - ما زالوا يعيشون على التجديد الذي استحدثته الأجيال الماضية: ففي فرنسا استطاع بودلير أن يبعث عالم القتامة الذي كانت له شرارات عبقرية من قبل عند إدجار ألن بو. ورامبو، في تطلعه إلى الخلاص من إيقاعات ألفريد دي موسيه وبانفيل، اجتهد في أن يصبح «رائيا»، وصنع في كتابين من كتبه وهما «فصل في

الجحيم» و«الإشراقات» تحليلاً شفافاً لعالم الحياة اليومية، مضخما كل هذا بنوع من الحلم الثقيل شديد المرارة. وعند بول ڤاليرى استطاع البيت الشعرى أن يهدأ وأن يتكثف، ويصبح كلاسيكياً وفى إنجلترا كان هناك ت . س. إليوت، وفي اليونان كفافيس ثم سيفريس، وهؤلاء أضفوا قيما جديد علي الموضوعات القديمة. أما عزرا باوند فقد بحث عن الإلهام في ثقافات غريبة، وصارت كلمته موجزة، وناقرة كالإزميل وحادة. وفى إسبانيا ما زال نموذج جيل ٢٧ حيا، وكل يوم تزداد شعبيتهم اتساعا ويزداد أتباعهم حباً لهم. ويذكر كوليناس من بين هؤلاء الشعراء ثلاثة من أكثرهم شهرة وهم جارثيا لوركا، وبيثنتى ألكساندر ولويس ثيرنودا. أما شعراء أمريكا اللاتينية فهناك ثيثار باييخو وبابلو نيرودا. وأولهما (باييخو) استطاع أن يعبر بكلماته الرمادية عن عزلة الإنسان المعاصر، والثانى (نيرودا) لامست كلماته نبض الكون .

والحق أن الناظر فى الشعر الأوروبى المعاصر لا يملك إلا أن يشعر بغيبة الأسماء المؤثرة على ساحة الشعر حالياً، وخاصة منذ أوائل السبعينيات حتى هذه اللحظة، وأين نحن الآن من أسماء ما زالت ترن أصداء أشعارها في أسماعنا على حين لا

نكاد نذكر أى اسم جديد!! : هولدرلين، وريلكه، وبول فرلين، وخورخى جيين، ورفائيل ألبرتى، وأندريه بريتون، ولويس أراجون، وغيرهم بالإضافة إلى من ذكرهم كوليناس، كل هؤلاء ما زالوا يؤثرون، ويعيشون فى وجدان القارئ فى الوقت الذى تعانى فيه الأجيال الجديدة من النسيان الشديد. فهل العيب فيهم؟ أم أن الزمان لم يعد زمان الشعر؟ على أية حال ينبغى أن نترك أولا الشاعر أنطونيو كوليناس يصف لنا الأزمة التى يعانى منها أبناء جيله.

وأحد أسباب هذه الأزمة - فى رأيه - هو أن الشعر قد سقط فى الغموض والدقة Sutileza، ومصطلح الدقة هنا يعنى أيضاً الخفة، وذلك يعنى أن الشعر قد يكون غامضاً لكنه مع ذلك يظل خفيفاً، خالياً من القيمة الفنية وبعيداً من أن يكون له تأثير على متلقيه. وعلى الرغم من ظهور بعض الاكتشافات فى حقل الأسلوب إلا أن هذا لم يحل دون وجود فراغ فى القيم الجوهرية. إن الشاعر المعاصر فى تطلعه إلى أن يصبح شاهداً على الإنسان قد نسى نفسه، كما أنه قد غفل عن الأسس النبيلة الموجودة لدى أقرانه. ويتساءل كوليناس : ماذا يمكن أن نقدم للآخرين ونحن منطوون على ذواتنا؟ ثم يقرر : «إننا نفتقر إلى

الرؤية الشاملة لما هو إنساني وما هو شعرى» ويضيف : «إذا كان الشعراء في أيامنا قد أخطأوا فإن خطأهم قد جاء من أنهم لم ينظروا من حين لآخر إلى النجوم، هذه المرايا الباردة التى تعكس فى وقت واحد كآبتنا بوصفنا رجالاً، وأحلامنا بوصفنا أطفالاً».

وكما هو واضح فإن الشاعر أنطونيو كولِيناس صادق مع نفسه كل الصدق فى وصفه للأزمة. ونحن نعلم أن كثيراً من الشعراء الآن عندما يسألون عن أزمة الشعر الراهنة، وعن غياب القارئ، وعن أن دواوينهم لا تكاد تبيع الألف نسخة نجدهم يلجأون إلى إجابات تغريبية مثل قولهم إن الناس لم تتكون لديهم بعدُ الذائقة التى يستطيعون بها استقبال ما يكتب من شعر، أو أن الأجيال القادمة هى التى سوف تعمل على اكتشافنا.. إلخ لكن كولِيناس يرى أن الأجيال الأخيرة مطالبة بأن تنظر فيما قدمه الأولون، وكيف كان لهم جمهور واسع من الناس. وفى ذلك يقول ما نصه : «إن عالم الحلم والخيال (الفانتازيا) ينبغى أن يوسع دائرة الرؤية لدي الشاعر. ولابد من استعادة هذا العالم الذى ينسجم فيه الواقع مع الخيال، هذا العالم الذى يمتد فيه جانب الرؤى ليشمل كل شىء. إنه العالم الذى ينسجم فيه

الواقع مع الخيال، هذا العالم الذى يمتد فيه جانب الرؤى ليشمل كل شىء. إنه العالم المجنح واثق الخطى فى قصائد هوميروس، والقمر فوق النهر الأصفر عند لى بو، و«الليلة المظلمة» عند القديس يوحنا، والاهتزاز الأرضى عند شاعر مثل لويس دى جونجورا، والعالم الكونى عند سان جون بيرس أو بابلو نيرودا، وأخيراً عالم الشاعر صاحب القصيدة الجميلة بيثنتى ألكساندر، صاحب الجسد المثبت على الأرض فى حين أن أصابعه تلامس النجوم».

ومن هذا النص نرى أن أنطونيو كوليناس يعتقد أن الحل الأمثل للأزمة الراهنة للشعر هو أن يعود الشعراء إلي استكناه الإبداعات التى تركها لنا كبار الشعراء في العصور والفترات السابقة، لا من أجل السير على خطاهم أو عمل معارضات لهم، وإنما للتحقق من الكيفية والأسباب التى جعلت منهم عالميين بكل المقاييس، ومعبرين عن الإنسان فى كل مكان. ومن أهم هذه الأسباب أن الشاعر منهم كان يقف دائما على أرض صلبة في الوقت الذى تمتد فيه أصابعه لتلامس النجوم.

٣- خايمى سيليس

لم نعثر للشاعر خايمى سيليس على أقوال تحدد رأيه في أزمة الشعر الراهنة، والتى أحس بها كثيرون من أبناء جيله على نحو ما رأينا فى مقالتين سابقتين، ويبدو أن اهتمام النقاد به، بصورة لافتة للنظر، عوضه عن اهتمام الجمهور، كما أن انشغاله المتواصل فى تأليف الشعر، وكتابة المقالات، وترجمة الكتب - كما سوف نرى - جعله لا يحس بعزلة الشعر، ولا يتأمل فى بعض ما لذلك من نتائج على الوضع الثقافى بعامة.

وخايمى سيليس من أصغر شعراء هذا الجيل سنا، فقد ولد فى مدينة بلنسية Valencia فى ١٦ أبريل عام ١٩٥١، وقد بدأ دراساته الجامعية عام ١٩٦٨، حيث التحق بكلية الفلسفة والآداب. ومنذ ذلك الوقت أخذ يسهم بالكتابة فى الصحف المختلفة وفى المجلات الأدبية. وقد صدر له حتى الآن أكثر من اثنى عشر ديواناً شعرياً، أولها ديوان «نسل الضوء» فى مدينة مالقة عام ١٩٦٩. ومن بين هذه الدواوين الشعرية «سيرة واحدة» (مالقة، ١٩٧١)، «مجاز» (برشلونة ١٩٧٧)، و«موسيقى الماء» (مدريد ١٩٨٣)، «قصائد عكسية» (مدريد ١٩٨٧)، و«إرشادات المرور، إشارات المرور» (مدريد ١٩٩٠). ولخايمى سيليس

مؤلفات نقدية منها : «اتجاه الباروك[٤٦] فى الشعر الإسبانى» (مدريد ١٩٧٦)، «مدخل إلى اللغة اللاتينية والأدب اللاتينى» (مدريد ١٩٨٣).. إلخ. كما ترجم أكثر من ستة أعمال فى الشعر والنقد وغيرهما منها «الفن فى البلاد الاشتراكية» (١٩٨٢)، «الخبرة الجمالية والتفسيرية فى الأدب» لهانز روبرت ياوس (١٩٨٦)، «حصان يهرب» لمارتين والزر (١٩٨٧)، وهذا يدل على نشاطه المتصل فى أكثر من مجال، بالإضافة إلى متابعاته النقدية للجيل التالى لجيله. وقد لفت نظرى فى هذا الصدد مقالته الطويلة ذات العنوان الطويل عن جيل الثمانينيات، وعنوانها «الشعر الإسبانى الأخير المكتوب باللغة القشتالية - ملامح مميزة لخطاب فى مرحلة تشكل ومقال فى إمكانية إيجاد النسق»[٤٧]. وقد رصد خايمى سيليس في هذا المقال خصائص شعر الجيل الأخير فى إسبانيا، ومنها بعث التقاليد التى كان يعتقد أنها قد انتهت، والتخلى عن النزعات التى سادت لدى شعراء السبعينيات مثل شعرية الصمت، والتجريد، وما وراء الشعر، والتثقيف وغيرها، والعودة إلى قراءة التراث برمته دون التمييز بين هذا الاتجاه أو ذاك، والاتجاه نحو الأشياء أو بتعبير آخر التناول المباشر للمعيشى واليومى والاحتفال بما هو حول

الشاعر. وإذا كان جيل السبعينيات قد رفض نزعة الالتزام عند الجيل السابق عليهم وهو جيل الخمسينيات فإن الجيل الأخير (الثمانينيات) جعل من شعراء الخسمينيات شعراءه المفضلين. وهذا الحضور الواضح لخايمى سيليس على الساحتين الشعرية والنقدية فضلا عن الترجمة جعل منه شخصية ثقافية مهمة؛ تصدر عنه كتب كاملة، وتخصص له ملاحق كاملة فى مجلات أدبية واسعة الانتشار، حتى صارت الببليوجرافيا الخاصة به أو المكتوبة عنه تشمل عدداً كبيراً من الصفحات، وكل هذا منذ فترة متقدمة من حياته، أي منذ أوائل الثمانينيات تقريباً.

مفهومه عن الشعر

يقـــول هايدجـــر Heidegger: «إن اللغـــة هـى بيت الكائن البشرى. فى حماها يسكن الإنسان. والمفكرون والشعراء هم القائمون على حراسة السكن[٤٨]. وربما لهذا السبب حظى مصطلح الشعر بتعريفات لا حصر لها منذ اليونان حتى الآن. وكان للشعراء والنقاد والمفكرين العرب باع طويل في هذا المضمار، ولكن لا مجال الآن للتوقف عندهم، ومن ثم سوف نعرج على بعض التعريفات الأوربية التى يمكن أن تكون مدخلاً لمفهوم الشعر عند خايمى سيليس.

يعرف نوفاليس الشعر بأنه «المخدر الذى يعالج الجروح الناتجة عن العقل» ويقول أيضا : «الشعر هو مخدر المعرفة المطلقة». أما هيجل فإنه يرى الشعر «كلمة فى الزمن»(٤٩)، وقد آمن الشاعر الإسبانى أنطونيو ماتشادو (من جيل ١٨٩٨) بهذا الشعار فجعل شعره كله كلاماً فى الزمن، ولاشك أن تعريفات الشعر ومفاهيمه تختلف باختلاف العصور والأجيال والحركات الشعرية فكل عصر له رؤيته الخاصة، وكذلك كل جيل، وكل حركة. ولهذا جاءت بعد نوفاليس أجيال جعلت من الشعر مغامرة عقلية أو ذهنية مطلقة، على نحو ما نرى في اتجاه الشعر الصافى الذى يعرف بأنه «الشعر الجوهرى، المستقل، المطلق، الذى يشكل فيه الذهن العامل الرئيسى في العمل الشعرى». وهذا النوع من الشعر ينحو نحو تجريد الفن، وتجنب الأشكال الحية (كما هو الحال في التكعيبية)، والاتجاه نحو الدقة، كما يقول خوان رامون خمينيث : «أيها الذهن، أعطنى الاسم الدقيق للأشياء» فضلاً عن أشياء كثيرة أخرى فصلها خوسيه أورتيجا إى جاسيت في كتابه الشهير «تجريد الفن»(٥٠).

ولاشك أن مفهوم خايمى سيليس للشعر قريب من مفهوم أجيال الشعر الصافى، لكنه يتعدى ذلك إلى القضايا التى

طرحتها اللسانيات خلال العقود الأخيرة جاعلة التوجه إلى اللغة بما هى فى ذاتها، وفقا لما جاء فى طروحات ياكوبسون الشهيرة. ولهذا قال خايمى سيليس فى الشهادة القصيرة التى أعطاها لإنريكى مارتين باردو صاحب مختارات من «الشعر الإسبانى الجديد» : «إننى أتفق مع بدرو ساليناس في أن التفسير الوحيد للشعر هو القصائد نفسها». وإذا تتبعنا بعض أقواله فى مراحل زمنية مختلفة نجده قد قال فى شهادته بالمختارات التى جمعها خوسيه باتلو ونشرت فى برشلونة عام ١٩٧٤ : «إن كتابة الشعر حدث من أحداث الواقع واللغة : أي تحويل الأسماء إلى حالتها الأصلية، وتقصى أثر المفهوم الأصلى، ودفع الكائن من الواحد إلى المتعدد، وإعادة الواقع إلي الواقع» وهذه الكلمة تدل على الإيجاز، والتحديد، وتراكم المعلومات، وهى خصائص معروفة فى شعر خايمى سيليس. وتدعم هذه الكلمة كلمة أخرى جاءت أيضا عام ١٩٧٤ فى مقال قصير تحت عنوان «موجز فى مذهبى الشعرى» نشر في مجلة ليفانتى Levante (عدد فبراير)، تقول : «إن القصيدة، وهى مغلقة على نفسها، تتعمق فى ذاتها، تقبض على الصوت، وتعرى الصمت، وتحول الكلمة إلى نوع – متنقل – من الخلود، إنه خلود

من الزمن». وهذه الكلمة كذلك تدلنا على بعض الخصائص مثل تأمل القصيدة ذاتها، وهذا الاتجاه عند خايمي سيليس يسمى «القصيدة الشارحة للقصيدة» Meta poesia، وسوف نتوقف عنده فيما بعد، ثم إنها قصيدة تركز على اللغة والصوت، وتقدم ما يسمى بشعرية الصمت، وهو نوع من الشعر أبدع فيه خايم سيليس وعدد آخر من أبناء جيله[٥١] . وفي عام ١٩٨٢ قال خايمي سيليس : «كل عمل هو، بالضرورة، حذف. وكذلك نفي. ثم إنه تاريخ. إن مجموعة العلامات المجتمعة هنا لا تكون نصا : بل تشكل معنى منفيا (أو لا معنى). وليس هذا ما تعيه اللغة، وإنما ما ينفيه الصمت. وهو يتبع نفسه فى الشكل، وهو التتابع الوحيد لأى هوية»[٥٢] وواضح أن هذه الكلمة تركز تركيزاً قوياً على الشكل وعلى شعرية الصمت والنفى أى نفى القصيدة لنفسها من خلال لغة لا تبحث عن المعنى وإنما تبحث عن اللامعنى. وبهذا تتحول القصيدة إلى شيء مرئى، بحيث نجد أن النص أو ما يسمى هنا بجسد القصيدة يثير فى المتلقى إحساساً تصويرياً، ونحتياً، ومعمارياً، وينسحب المعنى ليحتل مساحة قليلة، تاركا الساحة شبه خالية لما يمكن أن نسميه بالنص – الموسيقى، أو النص – الصورة.

وابتداء من عام ١٩٨٧، مع صدور ديوان Columnae سوف ينتقل خايمى سيليس إلى مرحلة جديدة يستلهم فيها أشكالا قديمة بطرق حداثية. وسوف نعرض لهذا الاتجاه بالتفصيل عندما نتناول قصيدة من الديوان المذكور. ومع ذلك يظل خايمى سيليس أيضا شكلياً، يهتم باللغة والأدوات التعبيرية أكثر من اهتمامه بالمعنى – ولاشك أن هذا التوجه الشكلي الصارم عند كثيرين من شعراء هذا الجيل، قد جعل الكثيرين من أبناء الجيل أنفسهم – وبعضهم يكتبون هذا النوع نفسه من القصائد – يتأملون الأخطار المحدقة بالقصيدة نتيجة للعزلة التى باتت تعيش فيها، ومن هؤلاء الشاعر أنطونيو مارتينيث ساريون الذي ساوى بين الوقوع فى شراك المعنى والوقوع فى شراك الشكلية التى تصل إلى درجة التجريد. ومما قاله عن الشعر فى الوقت الراهن : «إن الشعر لم يعد أداة تحريك سياسى. لقد كان كذلك فى عصر ماياكوفسكى، ورفائيل ألبرتى، وميجيل إرنانديث، وبابلو نيرودا، وناظم حكمت، ولكن الوضع التاريخى لا يمكن إعادة إنتاجه بصورة آلية» وعن رؤيته حول مستقبل الشعر وعودته إلى ممارسة دور فعال فى الحياة اليومية قال : «إننى قليل التفاؤل فى هذه المسألة». وعن الانتشار الجماهيرى للشعر

وأنه أصبح فن الأقلية قال : «إننا على وعى تام بالحدود التى تقف دون انتشار أعمالنا سواء فى الوقت الحالى أو في المستقبل»(٥٣).

المراحل الشعرية عند خايمى سيليس

وسوف نحاول، من خلال عدد من القصائد من مراحل مختلفة، رصد التطور الشعرى عند خايمى سيليس منذ أن أصدر ديوانه الأول عام ١٩٦٩ (وعمره ثمانية عشر عاماً) حتى ظهور ديوان Columnae عام ١٩٨٧. وعلى الرغم من هذه المراحل المتطورة سوف تظل هناك خاصية تحكم كل إنتاج خايمى سيليس هى الاهتمام بالمظهر الشكلي أولا، على نحو ما ورد فى ديوان «قصائد عكسية» الصادر فى مدريد عام ١٩٨٧ :

كل شىء سيكون شكل اللغة

وخطابها الصافى : بلا كلام.

ومع ذلك فإن هذا الولع باللغة سوف يختلف من فترة إلى أخرى، فهو فى مرحلة يأخذ شكل التوجه الميتافيزيقى، تليها مرحلة وسط تقف بين التوجه السابق والتوجه اللاحق المتمثل فى المرحلة التجريبية أو الشارحة للنص، وهى التى تحمل بدقة خصائص ما يسمى بالشعر الجوهرى، ثم تأتى المرحلة الرابعة

التى تتضح فيها العودة إلى الأشكال القديمة من خلال توجه حداثى.

وسوف نمثل للمرحلة الميتافيزيقية بقصيدة «مثَل من نفس هذا المكان» المنشورة فى المجموعة الشعرية الصادرة في سلسلة Visor عام ١٩٨٢ في مدريد، وتضم أشعاراً من عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٨٠، وتتكون القصيدة من أربعة وعشرين بيتا مقسمة إلى عشرة مقاطع، كل مقطع من بيتين ما عدا المقطع الأخير المكون من ستة أبيات وكلمة مثَل "Parabola" تعنى حكاية قصيرة تشتمل على مغزى أخلاقى. ولكننا نقرأ القصيدة فلا نخرج بحكمة أخلاقية، وإنما نجد لغة تنتقل انتقالات متقابلة من خلال معاني ميتافيزيقية تشتمل هى الأخرى على نوع من التقابل، ولنقرأ المقطع الأول :

الذى يسير ويمضى

والذى يعود

ويمضى الشاعر فيحدث أنواعا من التقابلات بين القارَّ فى مكان والذى أتى، وبين الذى يتحرك والذى لم يدر، ونرى هذا في مقطع على حدة، ولكنه قد يحدث تقابلا بين مقطعين كما هو حادث بين المقطع الرابع والمقطع الخامس، إلى أن يصل إلى

الأخير الذى يقول :

يخبرون عن مادة

هذا المكان نفسه

حيث إن ما هو كائن قد كان

والذي سيكون كان

لأنهم جميعاً مادة

هذا المكان نفسه.

ويلاحظ أن كل المقاطع، ما عدا الأخير، تبدأ بمفردة الذى، بل وبعض الأبيات الأخرى أيضا. كما تشتمل الأبيات على عنصر بلاغى يسمى «التدرج» Climax أى تدرج الفكرة صعوداً أو هبوطاً باستخدام دوال مثل الذى، والمكان، وكان بتنويعاتها المختلفة. وفى هذا النوع من القصائد يطرح خايم سيليس إشكالية الكائن ومادته في تشكلها المستقبلى من خلال الانتقال المتواصل من الماضى إلى الحاضر إلي المستقبل.

وليس لدينا متسع الآن للتوقف عند المرحلة الانتقالية، ومن ثم ننتقل إلى أهم مرحلة فى إنتاج خايمى سيليس الشعرى وهى «التجريبية» أو «الشارحة للنص» أو الجوهرية. ونمثل لها بأبيات من قصيدة «أرض الليل» المنشورة فى ديوان «موسيقى الماء»

الصادر عام ١٩٨٣. والقصيدة مكونة من ثمانية عشر بيتاً وتبدأ هكذا :

الليل يكتبك

ويعيد كتابتك

ويكتشفك

هكذا،

على الورق.

والكتابة بهذا الشكل ليست اعتباطية كما يفعل بعض الشعراء الذين يدعون الحداثة، فيقومون بتوزيع الأبيات على الورق بطريق الصدفة. فأبيات خايمى سيليس مكتوبة بهذه الطريقة لهدف بنائى شكلي تصويرى يتمثل في استخدام أسلوب حذف المبتدأ (أو الفاعل في اللغات الأجنبية) من البيتين الثانى والثالث، ومن ثم تكون البنية العميقة للأبيات الثلاثة السابقة على النحو التالى :

الليل يكتب

(والليل) يعيد كتابتك

(والليل) يكتشفك

وهذه القصيدة - كما أسلفنا - تدخل فى إطار ما يسمى بالشعر الجوهرى. وكان الشاعر الإيطالى إنجارتى المتوفي عام ١٩٧٠ هو أبرز من كتبوا في هذا الاتجاه الذى يقوم على استخدام الكلمة (كمسطح للتعبير) للوصول من خلالها إلى الجوهر الأكثر خفاء، ومن ثم فإن هذا الشعر، في العادة يأتى ملغزا، شديد الإحكام، وكما يقول خوسيه أوليفيو خمينيث «فإن الشعر الجوهرى Esencial يعنى التغلغل الحاد للكلمة فى جوهر الحياة والواقع، ومن ثم فإن الخطاب الشعرى يكون متحرراً بالكامل من أى انحراف مساند حكائياً كان أو ظرفياً»[٥٤]. ولا شك أن هذا التوجه يؤدى إلى شدة التجريد الشعرى، ولذلك نجد الشاعر خايمى سيليس دائماً يحاول التعبير عما لا يمكن التعبير عنه، عن طريق التجريب فى حروف اللغة، وكلماتها، وفي اللغة نفسها بوصفها أداة حتى يصل إلى شكل من اللامعنى محملاً بالمعنى .

وأخيراً نأتى إلى المرحلة الرابعة المتمثلة فى ديوان Columnae الصادر - كما أسلفنا - عام ١٩٨٧ وقد صدر معه فى نفس العام ديوان آخر هو «قصائد عكسية» كما نشرت أثناء ذلك، وبعد ذلك قصائد وأعمال أخرى نثرية، ربما نتناولها فى

فرصة أخرى، لكننا نقتصر الآن على الديوان المذكور. ونختار منه قصيدة "Propileo"، وهذه الكلمة تعنى ردهة في معبد، ومن الردهات المشهورة ردهة معبد الأكروبوليس في أثينا. وتتكون القصيدة من أربعة عشر بيتا، مقسمة فى أربعة مقاطع اثنان منها كل منهما أربعة أبيات (الأول والثانى)، والآخران كل منهما ثلاثة. والبحر العروضى هنا بحر تقليدى هو «السونيت» لكنه جاء فى ثوب حديث تماماً، سواء من ناحية البناء الصرفى - النحوى، أم من ناحية الموقف والتناول. الأبيات إذن - وكل الديوان- تعكس تغييراً مطلقاً فى جمالية (استيطيقا) خايم سيليس، وذلك بالعودة إلى أشكال كلاسيكية أو نهضوية (نسبة إلى عصر النهضة) فيما يمكن أن يسمى بالكلاسيكية الجديدة أو النهضوية الجديدة، لدرجة أن بعض النقاد رأوا فى ذلك عودة إلى مايسمى بأسلوب الباروك الذى انتشر فى نهايات عصر النهضة (النصف الثانى من القرن السابع عشر) ولكن باروكية خايم سيليس مختلفة كل الاختلاف عن الباروك القديم، وأبرز دليل على ذلك هو أن قصائد لويس دى جونجورا وفرنثيسكو دى كيفيدو لم تخل أبدا من الأفعال، على حين جاءت قصيدة خايم سيليس التى معنا "Propileo" خالية من وجود أى فعل إنها

قصيدة كاملة من أربعة عشر بيتاً خالية تماماً من الأفعال .

ولنأخذ منها – على سبيل التمثيل – المقطع الأول، يقول :

إليك، يا لغة الماء المهزومة،

إليك يا نهر الحبر الموقوف،

إليك، يا علامة العلامة الممسوحة،

إليك، يا قلم النص المخوف،

وتمضى الأبيات هكذا، حتى آخرها، بادئة بكلمة إليك، فيما عدا البيت الأخير، ولا يفصل بين مفرداتها إلا فصلة بعد كلمة إليك، وفصلة فى آخر البيت، ثم تأتى النقطة فى نهاية البيت الأخير، وليس هذا الاختلاف الشكلى هو الاختلاف الوحيد، وإنما هناك اختلافات أخرى فى طريقة إجراء الاستعارة، وتركيب اللغة، فضلاً عن المعانى والمفاهيم، وكل هذا يدل على أن خايم سيليس يريد أن يكتب قصيدة حديثة مستلهما فقط الشكل القديم.

القسم الثانى
مختارات شعرية

أنطونيو كارباخال

من مواليد ١٤ أغسطس عام ١٩٤٣ في قرية ألبولوتى القريبة من مدينة غرناطة. ويقول عن نفسه(٥٥) «إلى الآن لم يقع فى حياتى أى حدث يمكن أن أتميز به عن أبناء جيلى من الشباب الإسبان. وقد نأيت بنفسى منذ البداية عن الاشتراك فى أى أعمال طائشة، مقتنعا تماما بأن أكون حراً قدر ما تسمح لى الظروف بذلك فإنى أعمل من أجل أن تكون أعمالى وليست كلماتى، هى التى تحدد موقعى. وأول قصيدة أحسست بها كتبتها يوم ٧ مارس عام ١٩٦١. أما قصيدة «لعلها فانتازيا» والتى شغلتنى خلال الفترة من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٦٥ فهى قصيدة طويلة ولم تنشر بعد. وقصيدة «نمور فى الحديقة» التى نشرت عام ١٩٦٨ تلخص عملى من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٦٦. وحاليا أقوم باستكمال كتابى الثالث «نشوة الشمس». أما مشاركاتى في المجلات وأنواع النشر الأخرى فهى قليلة جدا، ومن ثم سأذكر فقط القصائد التى كتبتها تكريما لبيثنتى

ألكساندر (مجلة Insula، ١٩٦٨)، وفيديريكو جارثيا لوركا (كلية العلوم بجامعة غرناطة، ٦٨-١٩٦٩)، وشى جيفارا (كوبا، ١٩٦٩). لكن الإسهامات الأخرى، في معظمها، تدخل ضمن لوازم الصداقة والمعايشة، بدون أى هدف سوى توثيق أواصر المحبة. وفى هذا الصدد ينبغى أن أعبر عن جميل شكرى لخوسيه لويس كانو وخوسيه باتلو، من مجلتى Le Bardo على التوالى، لما أتاحا لى من فرص أهمها صداقة كل منهما.

وإذا كنت الآن منهمكا فى دراسة الشعر بكل حماس، وفى حدود إمكانياتى فإنى لم أجد بعد الوقت الكافى لصياغة نظريتى الشعرية الخاصة. وهكذا فإنى أتعامل بحرية كاملة، وأصالة شخصية، بحيث تكون القصيدة انعكاسا لهذه الحالة. وهذه هى النتيجة الوحيدة التى توصلت إليها حتى هذه اللحظة.

وفى عام ١٩٨٩، بمناسبة قيام إنريكى مارتين باردو بتحديث مختاراته المنشورة عام ١٩٧٠ كتب إليه أنطونيو كارباخال رسالة مؤرخة فى ٣١ يناير ١٩٨٩ قال له فيها : «ها أنت تغرينى، بعد عشرين عاما، بطلب «شعرية» أخرى (بويطيقا). ولكن لن أكون أنا الذى يملى ما هو شعره، ولا ما ينبغى أن تكون عليه قصيدتى، أو ماذا يجب على القارئ أن يفهم منى.فكل

أفكارى وأحاسيسى عن الشعر موجودة فى قصائدى. كذلك كل ما أفعله. هناك من قال - وهو أكثر مقدرة منى- إنه يمكن التعرف عليه من خلال أعماله. إذن، من يريد أن يتعرف علىّ فليقرأنى، وفيما عدا ذلك قالت الشخصية المذكورة فى مناسبة أخرى : «اتركوا الأموات يدفنون موتاهم». لقد قرأت شعريات قليلة لشاعر لا يمكن اعتبارها حروفاً ميتة بالنسبة لقصائده. لكن الشعريات الخاصة عادة ما تكون مصيدة للمؤلف، ولازمة من لوازم التدريس، وكسلا من الناقد. ومع ذلك فإنى أريد أن أوضح شيئاً : لقد نبهنى بيثنتى ألكساندر[٥٦] ذات مرة إلى أن الشعر دائما يتسم بالكرم. وقد كان الشعر كريما معى بوصفى شاعراً وبوصفى مؤلفاً. أعرف أن كلماتى لها وقع طيب فى بعض القلوب المحبة، وأنت واحد منهم. وهذا يكفينى».

وقد نشر أنطونيو كارباخال عدداً كبيراً من الدواوين، نذكر من بينها إضافة إلى ما سبق : «اللحن الليلى والمطواة» (١٩٧٣)، «قيلولة فى الشرفة» (١٩٧٩)، «خدمة عابرة» (١٩٨٢)، «بعد أن نظرت إلى» (١٩٨٤)، «خبر فى سبتمبر» (١٩٨٤)، «يناير فى النوافذ» (١٩٨٦)، «رغبة سماوية» (١٩٨٨). وبالطبع ما زال أبناء هذا الجيل يواصلون فتوحاتهم. ولاشك أن

كارباخال يُعد من أكثر شعراء الجيل تمثيلا لشعر السبعينيات خاصة ما يتعلق بغموض القصيدة على نحو ما سوف نرى فى المختار من شعره.

رسالة ملائكية

كان العرق يتصبب منى ذات مرة مثل راسب في امتحان،
بينما الورق أمامى
والقلم على أذنى
والكوع على المكتب ويدى على خدى
مفكرا فى موضوع وفى شكل .
هذه الرسالة، عندما
دخل صديق لى شديد الظرف
ومتفاهم، وما إن رآنى
منهمكا فى تخيلاتى
حتى سألنى عن السبب
لم أخف السبب عنه، لكنى قلت له
إنها تملكتنى بالمصادفة
وكنت أفكر فى تركها،
لا لشىء إلا لأن العالم اليتيم من رؤساء الملائكة
يظل باقيا. وأكثر من ذلك،

فإنه ينقصنى هذا الاتجاه، وهذه الاندفاعات
التى تمنحها اللغويات لعاشقيها
وهى إما بنائية أو جدارية أو معرّقة
كما نعرف (وفقا للموضة).
وأنا أصوم عن التأويلات الجارية
ومقطوع الصوارى فيما يتعلق بالموضوعات،
أكثر من كونى مكبوحا
ولأنى أخرج قضبانا فى مواجهتها
فقد كان قرارى هو أن أتخلى
عن الحاجة التى يمليها علىَّ أنى ناظم
عرضت عليه : لاحظ أنه
من السهل أن يصعد حوذى إلى السماء
نشوانا (وبالمناسبة، دون أن يكون عندى
أى احتقار لمهنة انتهت من زمان، بل إنى
أقول لو أنى أعرف أى مزراق يمكن أن يطير
نحو الهدف ويصيبه، بالحظ)
أكثر من أن يُصنع ملاك على المقاس
للأزمنة التي تكر

فلم تعد تُقرأ تلك الملح الكبيرة

للمهازل ذات الفصل الواحد، الرشيقة؛

ولا ترى غلافا على هيئة بيزيتات(٥٧)

كما كان يحدث قديما مع الدروع والمسكوكات؛

أما استراتيجية البطولات

– وهى الآن في حالة اختزال –

فلن تفيدنى كثيراً بوصفها عامل تشجيع

والمسكن الجماعى لا يوجد

بروح الدعابة الكافية

حتى نكلف ببرامج مجازية

فضلا عن أن الصحراء

لم تعد تمتلك ظاهرة قوس قزح

وفى جزر كوبا الخصبة

– لؤلؤة جزر الأنتيل – صارت

البزة الرسمية تخلو من لبس جندى

الغواية الذى كان فيما سبق،

أما السلام فهو فضيحة وشيكة الوقوع

فلتفهم إذن توازنى الصعب

بين التثاؤب والإهانة، وامنحنى
صدرك، الذى يموج
بصدوع رأس لا حصر لها.

ابتذال ملعون !
– هكذا قال صديقى – وكيف تعبر
عن نفسك بهذا التراجع! صحيح أنه
لا يوجد ملاك يحضر إليك محزونا
وأنا، الذي همت بالجمال الفائق
لأبياتك فى البحر ذى الأربعة عشر مقطعا
ينبغى أن أتألم من نثرى الضعيف
الذى يضطرنى إلى أن أمد أذنى بعيداً
لكى أسمع، فقد يرن تعبيرك الرائع
والحاسم والسحرى الذى كان من قبل
يا أنطونيو، لا تفسد الثياب البراقة لجملتك
وتهرب بجسارة من الفروض
التى تتظاهرون بأنكم لا تفرضونها، وامنح
شفتى القارئ إيقاعك المعتاد

الذى هو ألطف من نسائم الصباح.
- ليس فى الإمكان العودة
إلى خطى مشيناها.
- يا تاتى،
إنك لم تفهمه جيدا. وإذا أردت أن تتبنى الأمر،
فعلام تتظاهر، وتدعك صورتك المقصرة؟
ليس من أجلك ملاك الظلمات،
هذا المتلفع بالحرير والياقوت
والنرد والدانتلا
والذى ينطق اسمك
المشابه للسيل وللخاتم
في صفاء سماوات بلقاء
إضافة إلى أنى لم أنتظر أبدا من الألم
أن يتمخض عن عالم حسن : فالمعاناة
بقيت من أجل أدونيس على الصليب
أو يسوع داخل زجاجات نارسيس.
فالمستقبل يجب أن يكون أفضل بالقوة
وتظل السعادة كذلك على نحو رجولى فقط.

أمامنا يستفتح زمن جديد
لكنه مثل قصيدتك لا ينبغى أن يكون
إعلانا، ولا نداء، ولا صياحا،
(نظراً لأن أى شكل من هذا النوع لابد أن
يقع بصورة حتمية في حالة تصلب الأنسجة)،
غن وازعق وأطلق في الصحراء
أملك الجماعى؛ وأهب بالقارئ
أن يحب الحياة والضوء المستقبليين
وعندما يولد الإنسان الجديد، الإنسان
الذى يجب أن نصنعه من نشيدنا، فلعله
يستطيع أن يستمع فى صوته إلى صوتك؛ ولعله
لا يسأل أحد بعد الآن ماذا يغنى
الشعراء الأندلسيون. فأنت، أيها الأندلسى،
الذى ترى السماء مزيفة، والإنسان محزوناً،
قل ما هى السماء اليوم، ومن هو إنسان اليوم
فى كل أنحاء إسبانيا الوديعة الحزينة
ولكن فليطف وليظهر ولينبع وليولد
ولينهض الإنسان الجديد

وهذا هو الإنسان والملاك في رسالتك،
فنار الحب الممتد على صفحة البحر
– أشر لى على النموذج، أى مساعدة
للصراع البطولى، فيما بيننا؛
وأى شبح لا يكمن في زهرة الثمار،
التى نؤمن بها؛ إذا لم يمارس الإيمان،
بل مورس التشنج أو الازدراء
المتعض أو النقد الداخلى الشرس
ولكن يجب أن أصمت، لأنه بالإصبع
– ليس موضوعا على الشفتين ولا على الجبهة
وإنما فى وضع عادى – سوف يقال لى
إن رأيى يتناقض وإن كان يتلاقى
فكرى وموقفي مع
المبدأ الثابت الذى يحكمنى
لكنى لا أعرف كيف أركّبه
بضربة لاذب..
– هيا، أيها السيد المدلل،[٥٨]
إن لغتك موجهة من جحش إلى صاحبه...

– دعنى

فى تعبى

– فاللحم كلما كان حزينا

يتعود على الأرضيات وعلى الأحجار

وعلى السياط، وإذا صاح

فإن ذلك من خشية أن يتوقف العقاب :

«كم كان آباؤنا يعيشون فى سعادة»

هكذا قال الموجيك mujik الذى لم يرده أحد عبدا .

ها أنت لا تعرف كيف تتكلم، فقد تحصلت على

تعود متصل للصمت. وبهذا أفهم

أن الملاك لا يساعدك

– نعم يساعدنى :

وأحيانا يغنى فى ذاكرتى ويترك

عسلا غير متوقع على صفحاتى.

إنه شىء نتطلع إليه، وليس عطراً؛

شىء هو ضياء، وفى الوقت نفسه مادة مستغلقة،

شىء مثل استمتاع شفاه مطمئنة،

شيء مثل غمامة تتنقل في صمت :

لقد ولد فجر أحمر، مدني وفلاح،

ونما بين آلات جميلة، يصارع من أجل

وقف دماء آخر الجبناء وآخر القتلة.

إنني أراه مثلما أرى فنار الحب على صفحة البحر

(«من ديوان «قيلولة في الشرفة»)

اعترافات ابن من أبناء هذا الزمن
لرفائيل ليون

وسوف أموت على الأقل معترفا

لا شيء أجمل، إذن، من أن تصنع قصيدة جميلة

فالقصائد تصنع، أليس كذلك؟ والشعر

ينتشر من خلالها مثل ضوء لا يحرق،

مثلما تكون السعادة مرتبطة بالضحكة الصافية

«كيف يولِّد الألم الجمال الأسمى

للعدول»، قل لى مرة واحدة إنك كنت تعانى

فالكلمة خير نشتغل عليه، بل إنها

جوهرة تستوجب منى حذق الصنعة

ومن أجل دقة ترصيعها؛ وهكذا أعلن بتواضع،
أحتاج إلى أن أكون مرتاحا وواعيا
من أجل هذه المهمة المتأنقة الدقيقة جدا،

بهدوء حميم، ومتحدثا فى نقاء
أكون قريبا مما يسميه الناس السعادة
ومتوقد الحواس حتى أصوغ الفكرة

(من ديوان «رغبة سماوية»)

جيّرمو كارنيرو

ولد فى بلنسية فى ٧ مايو عام ١٩٤٧، ثم انتقل إلى برشلونة عام ١٩٦٤، حيث درس فى كلية الفلسفة والآداب. وبدأت، منذ ذلك الحين، تظهر قصائده فى بعض المجلات الأدبية، ومن أعماله الشعرية «رسم الموت» (١٩٦٧) و«كتاب الساعات» (١٩٦٧) و«طريقة الحب الفنى وأغانيه» (١٩٦٩) وكلها ظهرت فى مدينة مالقة جنوب شبه الجزيرة الأيبيرية، ثم توالت بعد ذلك أعماله الشعرية التى نذكر منها «حلم إيسوب» مدريد ١٩٧١، و«الصدفة الموضوعية» مدريد ١٩٧٥، و«موسيقى لنيران متكلفة» مدريد ١٩٨٩، و«انقسامات غير محددة» إشبيلية ١٩٩٠، ولاشك أن جيرمو كارنيرو قد خصص جزءاً كبيراً من وقته للدراسات النقدية، فقد كتب عن الشاعر الرومانتيكى اسبرونثيدا (١٩٧٤)، وكتب عن جماعة «النشيد Cantico» فى قرطبة (١٩٧٦)، وبحث فى «أصول الرومانتيكية الرجعية فى إسبانيا» (١٩٧٨)، وله

كتاب عن «الوجه الغامض لعصر التنوير» (١٩٨٣).. إلخ، ومن أقواله الشعرية: «أنا أعتقد أن روح التعريف التقليدى للشعر الغنائى مازالت فاعلة إلى اليوم، وهى روح تنسب إلى الشعر مهمة إمدادنا بوثائق أخلاقية فى لغة فنية، ولاشك أن مفهومى الأخلاق واللغة الفنية يحتاجان إلى مراجعة عميقة حتى يمكن أن يستمر التعريف وتكون له قيمة»، وهذه الكلمة يمكن أن تدل على مذهبه الشعرى الذى يندرج بحق ضمن الإطار السبعينى الذى تحدثنا عنه باستفاضة فى الدراسة التى تمثل الجزء الأول من هذا الكتاب ، ومن أقواله أيضاً: «كل عصر يحدد خطابه الشعرى الخاص به، والذى يتحول بدوره إلى قاعدة داخل الوسط الأدبى. وإذا كان هذا الخطاب محدداً سلفا فإنه يصبح بلا معنى: فالنصوص التى تفعل ذلك تتحول إلى صفحات بيضاء» وهكذا يكون الشعر - فى رأيه - حيث يكون التجديد.

قَدَمٌ حسنة إلى بيليساريو

خلال سنوات طويلة استقر البيت على أرض راسخة
وقد ضغطها تحت ثقله، وكبر معها،
والأرض وقد قسمت أربعا في الصيف بسبب النتوء في موسيقاها
كانت تنظر وسط تيارات من الضوء إلى تدفق الينابيع،
وهكذا عند النظر إليها من بعيد كان يظهر في الذاكرة
انتشار الساعات الماضية، وتتابع
الحجرات والأشياء بتواريخها.
فإذا مسكت بدفء لحظة فكأنك قد عشت
خلال زمن طويل في بيت وسيع:
تغادره ذات يوم تجاه بلد غريب
وتنقل الأثاث عبر الحديقة الصحراوية
بينما تبقى خلفك الجدران بتاريخها،

وصوت البحر وكتل الهواء.
ولا ينجو إلا ما هو فضاء: الأشياء الصغيرة،
ما يمكن أن ينتقل وينقل إلى آخرين،
الماضى يظل فى الخلف، غير منفصل
عن المكان الذى كان له فيه حياة، مائلا فى الزمن
بعظمته بوصفه جثة قديمة
عندما تلمس تتفتت إلى غيمة من التراب،
تراكم جواهر بلا معنى
تظهر بعدها جواهر أخرى، فى محاكاة ساخرة
عبر الأقنعة، والعضلات الصدرية والخلاخيل لكل مايحيط
بجسد ما.
الإمساك بدفء لحظة هو
أن ينتج يوم من النسيان المعجزة الهشة
لإعادة تركيب الذكرى بأطرافها.
وأن تمتهن من أجل آخرين انتصار الغياب.
من أجل آخرين، لأن من يشاهد موته اليومى،
وشيخوخة الجلد والذاكرة،
يكون غريبا عن قداس الحصول إزاء الورق

بأمتعته باعتباره بائع خردوات على شوق للحياة
المتلونة والحاضرة مثل متحف شمع،
هذا الوضع البيِّن للواقع الذى لا يوجد إلا فى اللغة
وينتقل عبر الزمن ليملأه
بشهوانيته المكونة من نشارة ومن حرير،
خالقا من أجل مامضى ألوانا ومعنى،
وكيان، أيضاً، لم يتمتع به أبداً
إلا فى هذه اللحظة، بعد أن تحول إلى صورة زائفة براقة
الزيف الفخم الذى ألغى فيه الزمن،
أليس الزمن قد وجد: وإن ذلك ليس واقعا
الآن، ربما أكثر من ذلك الحين، وما يهدمه الزمن،
ألا تنتج اللغة أشباحها الخاصة التى إذا وجهت
نحو الخلف تخترع واقعا ممكنا
تكون هذه الأشباح انعكاسا له، لأنه من لا شىء
يتولد شىء، وحتى الجثة الخرقاء التى تنسجها الكلمات
يجب أن تكون ابنة لواقع سابق فى الزمن .
البيت يظل بعيدا، والعيون لا تعرفه
والذاكرة والجلد عندما يُسألان

يردان على فكرته بصمت وسيع
وذات يوم نعود إليه، ونتأمل الرواق
الجلد حينئذ غير قادر على شىء، والجدران مختلفة .
فلماذا يمكن أن تكون القصيدة مكانا لعيد الغطاس
الذى يجهله الجلد والعينان، خلاص الموت
الذى يعلن عنه الجلد والعينان بصمتهما الغامض،
تاركين للكلمات حركتها البائسة .

(٢)

لقد وضعنا موضع التساؤل قواعد نحوية كثيرة،
وقرأنا إلى درجة التشبع خبرة الآخرين
وفى صور فوتوغرافية ممسوحة تابعنا صورته
باحثين عن مجلد لأفعاله المسطحة .
الطامحة إلى ذلك الذى كان انتظاراً
عقلانيا للمعرفة، لكى نحصل فى النهاية
على ميراث فقير من أراض بور،
ومجموعة قليلة من الميداليات والأشرطة
رمز للانتصار الذى لم يعد يتذكره أحد،

لعبات ذات دانتلا قذرة أعينها الغارقة
تحيل إلى طفولة تقليدية وغير معروفة ،
وترد إلينا لهم عدم جدوى القائم على المجموعة
الذى يقول إنه يمتلك بهذه الأشياء روحه، ينظرون إلينا
بثبات صادر عن خردوات محنطة بدءا من استدارة جرّتها:(*)
أما المظهر فهو الموت والنشارة وعيون كبيرة من زجاج.
الكلمات تلفنا فى ملحفتها الرصاصية ،
وتمنعنا الأيدى من الحركة بصولجانها
بينما منظور الأعمدة الغليظة
يقدح أعيننا فى نقطة محددة،
ولمتابعتها كانت رحلة فى البحر نحو الأراضى البكر،
والسماوات ذات اللون المختلف وحيوانات الحكاية الخرافية،
وفى يوم ما تعيد الموجات جثة غريق،
مغطاة بأخثاء(*) غامضة، فى المدارات الفارغة،
مطروحا فى الضوء، يرمق حفل الحواس
وسفنا أخرى ترحل، مثل ضيف
قادم من بلد كل شىء فيه صمت .

من ديوان «منوعات وأشكال حول موضوع من موضوعات لابروبير»

الصُدْفة الموضوعية

هكذا إذن هو يمضي فى زمن فارغ،
مشاهد لأشكال وأحجام
بين أشياء حاضرة لايراها.

لا أتحدث عن الخطوط العريضة،
التى هى بالفعل تحت تصرفنا، وهكذا يجرى الإفريز
فى دوائر نصفية كبيرة تحيل إلى
خط التماس البعيد لنهر ما،
لكنه ليس أكثر من خط إزميل
فى المخيلة، مثلما يرحل مسطح
وبه صليب يكشف عنه فى أجزاء
حيث المادة تكون، ومازالت هكذا فارغة،
لأنها تتظاهر بالأوهام لطنينها، المستغرق
فى الكشف عن كيف تخفى قانونها.

عندما تصب

هذه الذاكرة الإرادية، مثل تاجر الروبابيكيا

تعتقد أنها امتلكت الماضى، نظرا لأن الأطلال،

التى تأتى إلينا من الماضى، تضعها

الآن فى وضع من يعيشها.

وبكل شىء

تنبض غيابات تترصد ليس فقط بطلان الوسيلة

بل تحديد الذاكرة،

ونسيان بعض القطع ذات الدلالة التى تطرح

للحل تلك الماكينة

أو بالأحرى خلوها من الحذق الاختلاطى، الذى

كان ينبغى أن تستبدل به شيئا،

إزاء عدد كاف وإن كان قصيرا

من بيانات مفرَّقة.

وتعتمد،

وإن كانت تجهل ذلك، على ركلة واحدة، بحيث، عندما ترن

تفككها، وتنجز بهذه الطريقة صدفة صورتها المؤكدة،

مرجِّعة الصدى فى بلاط ممر ضيق

وتملى إيقاعا للذاكرة، بحيث يزول
وسخها، باعثا الأشباح الواقعية،
باتلاف الوثنية الصامتة التى نسميها «الحاضر»
الذى تجرح مكانته الألغاز
والتى بغزوها للذاكرة، تثير الصُدفة، وأحيانا تحلها.

خوسيه ماريّا ألباريس

ولد بمدينة قرطاجنة فى ٣١ مايو عام ١٩٤٢، وهو شاعر وروائى ترجمت أعماله الشعرية وبعض رواياته إلى أكثر من ٢٠ لغة وقد نشرت بعض قصائده ضمن المختارات الشعرية المشهورة لجيل السبعينيات «تسعة شعراء إسبان جدد». حصلت بعض أعماله على عدد من الجوائز.

وقد تكونت أعماله الشعرية، على امتداد فترة زمنية تزيد على خمسة وثلاثين عاما، فى كتاب واحد يحمل عنوان «متحف الشمع»، ويضم عناوين مثل «العصر الذهبى»، «قصائد ليلية»، «كعب أخيل»، و«غنيمة العالم»، و«ثعبان من البرونز»، أما كتابه المعنون «دموع إهاب» فقد حصل على جائزة لوى Loewe.

وخوسيه ماريا ألباريس مترجم معروف، فقد ترجم أعمال الشاعر اليونانى السكندرى قسطنطين كفافيس إلى اللغة الإسبانية، كما ترجم «قصائد الجنون» لهولدرلين، وأشعار

روبرت لويس ستيفنسن، الذى ترجم له أيضا أعمالا أخرى مثل «جزيرة الكنز»، وترجم كذلك أعمالا للشاعر المشهور ت. س. إليوت، وفرانسوا ڤيون، وسونيتات وليم شكسبير.

ولهذا الشاعر أعمال أخرى منها مذكراته، وكتاب «تاج الرمال» وهو سيرة حياتية للورانس العرب، وكتاب «العظمة المقفرة»، وإضافة إلى كل هذا فإن له نشاطات تنظيمية، فقد كان مقرراً للاحتفالية العالمية التى أقيمت للكاتب إزرا باوند فى البندقية عام ١٩٨٥، فضلا عن اللقاءات الشعرية التى يقيمها كل فترة فى جنوب شبه الجزيرة الأيبيرية ويدعو إليها شعراء من كل أنحاء العالم بمن فيهم بعض شعرائنا المصريين والعرب .

وقد حصل خوسيه ماريا ألباريس على الدكتوراه الفخرية من جامعة دولينج Dowling فى نيويورك بمجمل ما قدم من أعمال.

ومن أهم ما يميز هذا الشاعر إيمانه بوحدة الثقافة الإنسانية،ولهذا نجده يقتبس من كل الشعراء ومن كل اللغات، والقصائد التى اخترتها هنا أخذتها من ديوان عنوانه «قصائد» أعطاه لى عندما اشترك معنا فى مؤتمر عقد بكلية الآداب – جامعة القاهرة.

مديح التبغ

«فلنقل بشكل فورى إننا نجهل الطـــبيعة الدقيقة للخـــبرة العابرة»

(مرسية إلياد)

«إن القدرة على التدخين نعمة - قـــال ذلك وهو يشفط الدخان فى نشوة »

(هربرت جورج ويلز)

« إنهـــا لـــذة غـــامرة »

(وليم شكسبير)

قليلة هى اللذات الأكثر سموا وصفاء

تحت السماوات الغامضة

ماعداك، أيها التبغ، فلطالما

تضاعف الهناء، فى لحظة الحظ،

أو تؤازر ساعة المحنة،

بنفس الرشاقة
التى تلف بها فى صمت
حلم القراءة أو حلم الموسيقى،
والإيقاعات السحرية للتأمل
أو المحادثة الممتعة .
كثير من اللحظات الأبدية تمضى متحدة
نحوك، كثير من الساعات
التى تصحبها وتعمل على تحسينها .
أيها اللغز العجيب
للدخان، الذى نسلم أنفسنا إليه مثلما
نسلم أنفسنا إلى المعرفة أو إلى الحظ
والذى لن نتوصل أبداً إلى فهمه .
أيها الرفيق النبيل للذهن،
ولفرحة العيش، وللحب،
وهذه المنَّة الأخرى، النبيذ
الذى يسعد القلب والنظر .
لاتحرمنا أبداً منك.

قصيدة أخرى من قصائد المنن

منزل الرفعة الهادىء

(دييجو دى توريس إى بيارويل)

هل سيكون ممكنا تذكر هذا الحلم؟

(الرسالة الأخلاقية إلى فابيو)

وانتبهنا كما انتبهت بـــلا شـــىء
فكـــان النـــوال قـــدر الكـــلام

(المتنبـــى)

شكرا أود أن أقدمه إلى الحظ
المقدس، أو إلى الكتاب الذى كان كل شىء مكتوبا فيه
من أجل تنوع المخلوقات
التى تشكل هذا الكون الفريد،
من أجل العقل، الذى لن يتوقف عن الحلم،

من أجل وجه إلينا، ودأب

(عوليس)

من أجل الحب، الذى يتركنا نرى كائنات معينة
مثلما قد تراها الآلهة،
من أجل مونتيڤر دى وزمردة جونجورا،
من أجل باريس شبابى،
من أجل عملات ڤيّون المريرة،
من أجل شكسبير
الذى يقال إنه ثبت الكون
فى بريق النار
لدرجة أن أى كائن إنسانى لا يمكنه أن ينظر
بدون دهشة قديمة،
من أجل شجرة الماهون، والنبيذ والأزهار،
من أجل حساسية جسدى،
من أجل الكلمة الإلهية ليو حنا الصليبى،
من أجل عشيات وأيام عام ١٩٧٥،
من أجل الفرسان الذين كانوا مع ليى

ومنجوا المجد لتاريخ ما أمام ريشموند،

من أجل أيام اسطنبول ولياليها،

من أجل فن الصداقة،

من أجل السنوات الأخيرة لهولدرلين،

من أجل مونتى، وكيبيدو،

ولوحات بلاثكيث،

من أجل ذلك الحلم الشرقى الذى حلمت به

ألف ليلة وليلة

ومن أجل ذلك الحلم الآخر المتجمد لبودلير،

من أجل كلمات تاسيت وسويتونيو

من أجل أفلام رينوار، وفورد، وويلش،

وجريتا جاربو،

من أجل موزار

الذى كان يتحدث مع الملائكة فى شوارع ڤيينا،

من أجل الأنهار السرية العريقة

التى تتدفق فى داخلى،

من أجل اللغات التى تكلمتها والحيوات

التى

عشتها أو ربما أعيشها الآن،
من أجل البحر الذى هو الأعظم
والمغامرة الحرة
والمرآة الأكثر نبلا لأحلامنا،
من أجل الذهب المدفون عند كفافيس،
من أجل جوزيف هايدن، وصفحات
لامبيدوسا،
من أجل لغة إنجلترا ولغة
إسبانيا،
من أجل المصير الذى مازال يتألق
فى أشعار ڤرجيل
من أجل فصول السنة، وروما،
والبندقية،
من أجل الكتب واللوحات والموسيقى
التى أعرفها وأحبها وكذلك من أجل
الأشياء الكثيرة التى أجهلها،
من أجل ستندال، وشوبن، وبيتهوڤن،
من أجل عيون أية امرأة،

من أجل الحياة التى نظرت إليها بعض الأقليات
القديمة على أنها فن،
من أجل خطوط النمر
من أجل جامعة كمبردج
من أجل السماء المنجمة التى تتأمل
بلا أى تأثر مصيرنا،
من أجل فلوبير وجواهر لى بو
والمتنبى،
من أجل الإسبان الذين خدموا
روما بإخلاص،
من أجل الخلفيات الزجاجية عند ڤيرن،
من أجل شرف مانريكى ومجده،
من أجل الأشجار، ونثر استيڤنسن،
وليستر يونج،
من أجل النسيان، الذى يلغى الماضى
أو يعدِّله،
من أجل العادة
التى تكررنا وتؤكد علينا

مثل مرآة،

من أجل ميثوجوتشى، وبورخيس، وملڤيل

وويلز، والخيام،

هؤلاء الفسيحون مثل السحر، بتوازنه

وتألق نجومه،

من أجل القيمة التى أظهرها الإنسان

فى بعض حالات ركوبه للخيل وبعض

رحلاته البحرية،

من أجل سويفت، وتولستوى، ولوحات روسو،

وأغانى بيلى هوليداى،

من أجل الوطن، الذى أحسست به بعيدا

مما كان يجب

إنه لى، لكنه يظهر كذلك أحيانا

فى منظر ما

فى الميناء الذى شهد مولدى،

من أجل ثيربانتيس وجوهان س. باخ

من أجل كون الشعر لا نهائيا

ويختلط بجماع المخلوقات

ولايصل أبداً إلى البيت الأخير
ويتغير وفقا للناس،
من أجل نموذج كرامة جدتى
عند موتها،
من أجل ضوء المصباح الذى فى سريرى
حيث تبحر الهسبانية، وتموت
كليوباترا، وتقتل ميديا،
من أجل رمبرانت، والسلام الخاص بحلمى،
من أجل أنى قبلت الحياة والموت
من أجل حياتى، أكثر الأشكال سحراً
للزمن.

قطعة فى متحف

أيتها الشهوة النادرة، والنشوة

التى لا توصف

أنا أغنى لك

(بول ڤيرلين)

نحات، كان يسمى ذات يوم

أوجست كليسنجر، سلَّم للعالم

هذه «المرأة التى لدغتها صل»(*)

والتى يحتفظ بها اليوم أحد المتاحف

السائحون

يمرون بجوارها، وإذا توقف أحدهم

قرأ النقش، وواصل

زيارته، وفى بعض الأحيان

مجموعات من الصبية، يقودهم

مدرس يشرح لهم

تأثيرات اللدغة الفظيعة،

كيف التقط المؤلف الألم،

والكرب، والخوف

ومع ذلك

يكفيهم أن يتأملوا طيران هذه العيون،

وهذا الوجه، وأن يسمعوا النفثات

التى تخرج من فمها، ومن هذا الصدر

الذى ينفخ الحب، وهذا الظهر الذى يتقوس

وهذين الفخذين اللذين تضمهما

اللذة،

لكى يفهموا

أن الموت ليس هو الذى يأخذ

هذه المرأة، بل هى المتعة،

والنشوة، والفناء

المطلق فى لحظة المعاشرة.

ولو أن أوجست كليسنجر الطيب

اضطر بسبب الرقابة فى عصره
أن يخترع حكاية سطحية
تسمح لأحلامه
أن تحظى بالعرض فى الصالة رقم ٤٧،
فكم كان متوقد الذهن، ومدهشا، وذكيا
حتى يترك لنا هذا الجمال المتأجج:
اللحظة السامية
التى تسلم فيها امرأة ما جسدها
إلى التاريخ.

لويس خمينيث - كلابيريا

ولد هذا الشاعر فى مدريد فى ١٤ مايو عام ١٩٤٨، وتعود جذور أسرته إلى إحدى القرى التابعة لمدينة قرطبة، يعمل محاميا، وقد عمل فترة طويلة بالمجلس الأعلى للإدارات المدنية التابعة للدولة – اشترك عام ١٩٧٩ فى الاحتفالية التى أقامها أتيليه مدريد لمن أسماهم «الشعراء الجدد» وقد حصل كتابه الأول وهو «القطط» المنشور عام ١٩٨٠ بمدينة قونيقة على جائزة قيصر Cesar. ثم توالت أعماله بعد ذلك شعرية ونقدية، والديوان الذى سوف نختار منه بعض القصائد هو ديوان «مرثاة ونوفمبر الضوء» وهو صادر ضمن سلسلة «أدونيس» Adonais عام ١٩٨٨، ومخصص لذكرى أم الشاعر، وإن كان التناول فى القصائد ينتقل من الخاص إلى العام فى يسر وتلقائية،ومن ثم نجد الضوء والحياة والموت تمثل أساس الموضوعات التى تصب بشكل غير مباشر، مرتكزة على نوع من الرمزية الجمالية

والعاطفية، فيما يسمى نوفمبر الأموات، عندما يتزين الذين غادروا هذه الحياة بعقود من الأزهار، وكما تقول النبذة التقديمية لهذا الديوان فإن لويس خمينيث، أمام الضوء، يلاحظ الحيرة التى تثيرها فيه المرآة، وسيتساءل: أين هذا الذى أنظر إليه؟ والحيرة التى يبثها فى داخله قلبه نفسه، ولهذا يترك نفسه لسحر الموسيقى. وهكذا فإننا أمام شعرية متألقة تنطوى على خصوص وعموم فى آن، وهى شعرية تنبع فى الأساس من القيم الفنية والجمالية لشعر السبعينيات، وسوف نلاحظ أن قصائد الشاعر – على الأقل هذه القصائد التى اخترناها – تتميز بالبساطة والعمق فى ذات الوقت، وهو أمر يخفف إلى حد ما من حدة بعض القصائد الغامضة لأبناء هذا الجيل .

المــــرآة

أنت يامن تعرفين كل شىء،
لأنك قديمة وجميلة
قولى لى،
أين يوجد ما أنظر إليه؟

لماذا يوجد حزن فى هذه العيون
إذا كان العالم ينتهى عندك
وأنت تعكسينه متعينا؟
لماذا توجد المرارة
إذا كان الجسم يتحرك، وله ظل،
والوحدة تضيع بين الأشياء التى أحبها؟

هل القلق الذى يختفى فى أعماقك هو قلقى
أم هو قلق آخرين، نظروا قبلى إلى أنفسهم فيك
ورأونى ؟

إذا كان قلبك الذى من زجاج ينبض إلى جانب قلبى،
فهل الألم ينقسم ثم ينفصل؟
وإذا كنت تعكسين روحى، فهل أمتلكك
وأستطيع أن أحطمك باليدين اللتين تقلبين ؟
هل نحن اثنان، أم أننا نتحد فى واحد؟

هل الحجرات التى رأيتها هى حجراتى،
وكذلك الفتيات اللاتى بين الأزهار والموسيقى
اكتشفن من خلالك جمالهن؟
يعشن ويتواجدن، فهل جمعت ظلالهن
فى ظلى ؟
هل عيناى سمراوان، أم خضراوان وزرقاوان، أم صفراوان
إذا كانت الشموع تضاء؟

هل ناري هي هذه النار التي تحرقني وتحرقك؟
وهل تتحول حوافك إلى ذهب براق؟

أتعترفين، أخيراً، بأن هذا الضوء الذي يعميك هو ضوئي
وأني أُستهلك فيه وتُستهلكين ؟

قلب

أعرف أنى لا أمتلكك

لست قلبى وتحار ضدى .

هل توجد ؟

الزمن يوسع منك وفى داخلى تنتشر،

غازيا جسدى مثل دوار يؤلم .

هل أنت أنا، أم هل أنا ملكك؟

ما الذى يميزك عن روحى،

التى تخنقها وتطاردها؟

أين تمكث؟

هل تلحف فى رأسى، أم فى هذا الصدر الصلب

الذى تقيم به ؟

هل تأتى من هذا اللحم أم من لحم آخر،

لحلم مختلف، أم من هذا الحلم الذى يحلم به

شخص ما ؟

أيها القلب الغامض كيف تختفى ويستحيل اختراقك،
فى المذبح السرى لكيانى أعبدك وأواسيك
وكأنى أمام صنم يعانى.
من أجلك أجعل نفسى ممتدا ومتعدداً،
بلا إسم، وفائق الحصر، مثل خلود
صنم قديم يجهل بدءه ومنتهاه
وأنت تحولنى إلى صنف،
كائن حى لكائنات أخرى، وجود دائم
منوم أو مصاب بالأرق .
شعلة أو ظل، ثلج منقطع،
مطر، أرض، فيك أنزوى وأتسع
ومعك أتغلغل فى الليل الطويل الذى تجمله
المادة
وأعصر نفسى خاضعا لكآبتك
أيها الملاك المرعب والهانىء بضوئك المعظم .

الموسيقى

أدين لك بالوحدة المسكونة بهمس
لا ينتهى،
والوقت متوقف أمام هوة تحلم.
والقلب متحيرا، يتقدم ثم يتقهقر،
ويندمج بعد ذلك، على مهل،
فى الكتلة التقريرية للذة مجردة،
سحرية، تجرح أيضا وتحير

من خلالك أتعرف على العمق المجهول للكائن،
والوجه اللانهائى للروح
التى تتزين بتعويذتك أمام المرآة
وتُظهر، فى خيلاء وأنوثة، أقنعتها:
الحنين، والسعادة، واللون الأحمر، والبياض.

ضوؤك ينتج البرق والهوى.
هذا الضوء الذى سطع فى العصر القديم للغابات،
عندما انتظر صنم عار ومكروب
غيابه على حافة قصبة.

أنت تمنحيننى حياة أخرى، وفيها وجود مزدوج:
الحلم الذى تحلمين ، والذى حلمه من أجلك آخرون.
تغزين المكان والغلاف الجوى،
والعذوبة التى تسرفين فيها تطلقينها
نحو الداخل
غير المرئى ،
توجدين وتغذّين مثل القوت الملموس.
غير واقعية، لكن مؤكدة، وأكثر من ذلك:
كثافة مستغرقة تنبض وتضغط .
ترضين كيانى، ومن خلالك أعلو وأتطلع.

فوضى من فوق النظام

وسر أبعد من السر .

إلهة نافرة ومتعالية،

كلفة بالدعوة فقط إلى الجمال.

نزهة حميمة مع خوان دى لاكروث (*)

بالعذوبة الفائقة تملأ روحى، أخى خوان،

فأعود إلى بيتى ممتلئاً بالجمال،

هادئا ،

وقد تحولت إلى الإيمان الأرضى لشعرك.

أرغب فى أن أكون صديقك

وأن أتجول بجوارك عبر أشجار الصنوبر الرطبة

فى سيجوڤيا

أرنى الأديرة العالية للمعبد المنعزل،

المكان السرى الذى تتألم فيه

الراهبات الأوانس

بعد أن يمنحن جسدهن للملاك الغامض .

علمنى سر موسيقاك،

وشفافية الكلمة التى تمسك بالنرد

هناك فى الليلة الصوفية التى تنقلها ذاهلا.

أريد أن أكلمك وأسمعك، يا أخى خوان،

أتجول معك ونصير اثنين فى واحد،

جوهر فيه تواصل

– وليس مادة –

شعلة وحيدة يسلم إليها الليل ضوءه ورغبته .

أنطونيو كوليناس (*)

قرطبة تشتعل للأبد على نهر من النار

فى هذا المبنى الذى كان منزلا رومانيا ثم قصرا عربيا،
ثم أقامت فيه محكمة التفتيش
من عام ١٤٩٠ إلى عام ١٨٢١.
(من «دليل» المدينة)

(أما وقد رأينا هذا الكم من الأوراق والكتب المثيرة للغواية التى ترد إلينا من فرنسا، فإنه من الأنسب أن تحرق جميعها. وينبغى أن نفعل نفس الشىء مع الكتب التى تتكلم عن القواعد النحوية، والبلاغة أو الجدل أو كل ما يمكن أن ينقل إلينا عدوى هذا الوباء).

وباسم الأب والابن والروح القدس

بدأت تتوهج كتب العلم ،

وتُطمس الأقواس ، وتفتح فى الجدران

ابتسامة الصلب فى حواجز الحديد ،

والتعقل انطلاقا من اللاعقل

والعيش بالتخلى عن العيش .

فخلال أربعة قرون كان هنا مقر

محكمة التفتيش المقدسة . (ونحن نلجأ إلى الوسيلة المختصرة التى نضطر إليها، بواعز من ضميرنا، لكى نخفف من غضب إلهنا، الذى يشعر بالإهانة، لأن هذه الممالك محاصرة بالأعداء)

إن التماثيل المرمية الشامخة والتى بلا رءوس

بدأت تضع الأسمنت فى جدران

الأديرة والصوامع ، وهى بمعبد كانت تريد

أن تخفى معبداً آخر . لم تعرف أن أى

مكان مقدس عندما يتم التفكير

فى الجانب الإلهى .
خلال أربعة قرون كانت الحياة تاريخا
مدفونا فى حلم اللوحات الجصية والموزايكو .
المياه فى البساتين تخلت عن أن تكون مياها
لكى تتحول إلى مياه مباركة .
لكن الجدران لم تكن تستطيع استيعاب
حمَّى الدم، وفى الهواء
كانت الأزهار ما تزال تجر قبلات
القرون الماضية . (الله العادل يميز بين
حياة الناس فيجعل من بعضهم خُدَّاما للآخرين من السادة
وذلك حتى تكون الخلاعة والشر وهما من عمل العبيد مقموعين
بسلطة هؤلاء الذين يسيطرون عليهم.)
أرادوا أن يغرسوا فى الخضرة الرماد ،
وأن يدفنوا شذى الأضواء فى المقبرة ،
وأن يخضعوا كل شىء لرتابة
السيف والقاعدة الصارمة ،
لكن تحت الأرض كان ثمة ترانيم

من الموسيقى ، وخوذات فوق الأرصفة ،
واضطراب من الأزهار الغامضة والياسمين ،
وشفاه تنبت بلغات متعددة ،
وتراتيل ليلية للسواقى وأشجار الأرز .

(أيتها الحرب الفعَّالة ، المدهشة ،
النزاعات كان ينبغى أن تعود فيك !
هكذا كان يجتهد المطران – والله كم كان يكافح ! –
اثنين من المسلمين قتلهما بالسهم وخمسة بالسيف .
يالهم من أوغاد ! كلاب ملحدون ، وأنا مسئول
محكمة التفتيش المقدسة ! وكان الهواء يغلى
متأثرا بالصلوات السوداء،
أخذوا يملأون كل الأركان بالصلبان
ومنذ ذلك الحين ، المجرى الموحل
للنهر لم يتوقف عن المضى محمَّلا بالشبق .
منذ أربعة قرون كان هنا مقر

محكمة التفتيش المقدسة ،
لكن تحت البلاطات كانت تنمو أزهار
الحقيقة ، وكانت الينابيع تفتح مجاريها
واستمر بدون انقطاع عناق
العاشقين الموتى . (إلهنا ، إلهنا ،
لقد قمنا بتصحيح صنعتك
وأسسناها
على السلطة ، والسر ، والمعجزة) *
من آبار جافة ، وغدران مطمورة
من خلال الأحجار تصعد العاصفة
سوداء من صهيل آلاف الأفراس
والعالم ، الذى لا يقهر ، ينتظر مثل العاصفة
متحمسا فى مركز دماغه كل
الحقيقة التى تأتى إليه من الطبيعة .
كان ثمة ترانيم مُجهَدة وصلوات عتيقة
تعانى الهزيمة من كل مساء بنفسجى

وتفرغ السماء نجومها المبلولة

فى العشب الشفوق الذى لا يعرف القواعد الصارمة

(والجرائم هى : أن تكون يهوديا أو موريسكيا ،

وخطيئة الزنا ، والتجديف ،

والسحر ، والهرطقة ، وعقوباتها هى :

السجن ، والمصادرة أو العار ، والزجر ،

والعنابر أو النفى، والسوط ، والإيقاف ، والطرد ، والنار ...)

واحد بعد الآخر يهدمون الأفاريز ويقطعون

الأعمدة المذهبة ، لكن منها تبدأ تتدفق

الدماء مثل نافورة وفى البقايا المقضومة

لكل واحد من التيجان يُنبت العوسج البهجة

ويخفى الخطيئة الجنونية للشباب .

أحلام من الشرق وأحلام من الغرب

كانت حلما واحداً فى بساتين

هذه المدينة عندما جاءت محكمة

التفتيش المقدسة . (الأخشاب ، قماش الصوف ،

الشمع الأصفر ، أشغال المنصة وسقالة الإعدام ،
فنون الحرب ورسوم التماثيل ، أشرطة الزينة ،
الشمع والعباءات الطويلة ذات الصلبان ،
الأكل من أجل محكمة التفتيش المقدسة والمسئولين ...)
يعصبون العيون ، ويربطون الأيدى ببطء
فى الأغلال والأخشاب ،
لكن الحياة تعوى داخل كل سجن
مثل حيوان هائل مجروح :
وهذه الكومة من الحطب التى يرفعونها باستمرار فى كل
الميادين تمضى فى إحياء آلاف النيران للحرية الساكنة
فى كل قلب من قلوب البشر .
(بعد الكثير من العناء يجرُّونه ويطرحونه
أرضا ويبصقون عليه، يشدونه من ذقنه
ويصفعونه ألف صفعة ، ويوسعونه بما لا حصر له
من الإهانات والشتائم ، ويصيحون بالقرب من عنقه :
الموت لخائن الوطن !)

أيتها الجهالة ، الجنون الإسبانى المربع !

اليوم تطلق المدينة النار من رئتيها ،

وتتمرد داخل أطلالها ضد البرابرة الجدد ،

ترى الحلم السيئ للأمس يشتعل جذلانا ،

والعظام المتكلسة لأفراد محاكم التفتيش .

(من ديوان «الأسطرلاب»)

اللاشىء المكتمل

وداعا ، أيتها الرؤى العذبة الهاربة .
ينام الحب خلف هذه الجدران
وبما أنى جدار ، أرى هناك من بعيد ،
بين أشجار السرو ، القمة الثلجية .
ينام الثلج فوق الجدار ، ينام
الثلج فوق النار ، فهل الثلج
من نيران أو ربما تثلج النار ؟
من أجل أن أتملكك ومن أجل أن أرفضك
وضعت ذات يوم شفتى فى ثلجك .
يثلج الجسم الذى ينام على البعد .
الحب : ثلج مستحيل للقبلات .
الحب : ثلج نتنفسه فقط .

ثلج – حب ينصهر فى نيرانه
لكن سُبات الأرض الصفراء
يعيدنى منوّما إلى الحديقة ،
إلى الأرض ، إلى الماء ، إلى النار ، إلى الهواء .
فالأرض ، والماء ، والنار ، والهواء : لا شىء .

شحرور يشقشق للماء وللاشىء ؛
ومنهزما سقط بين اللبلاب
عمود ارتفع من أجل لا شىء ؛
وإلى اللا شىء تصّاعد النخلة
التى تتطلع كل يوم إلى زرقة أكثر ؛
ومنتزعة من منفحة تكون الشبيكة
التى غرزوها فى الجدار من أجل لا شىء ؛
عضّت الأمطار وجه التمثال
الذى أراد تخليد الشفاه ، والبسمات
من أجل لا شىء ... لكن لا تنتزعونى

من هذا اللاشىء الرفيع وغير المفهوم .
ففيه سوف أضع بذور قلبى .
أهو قلبى الذى ينبض من أجل لا شىء ؟

الشحرور ، والعمود ، والمرمر أو النخلة
– ضوء بين شبيكة مضغوطة لا نفع فيها –
القلب لا شىء وهو كل شىء .
لهذا فإن فى الشجى وفى الضوء
مازال يشتعل الدم الصامت ،
يتدفق فى النافورة ، وفى النبع السعيد .
وليكن الدم ماء، أو زغرودة ، أو قبلة
فإنه لم يأت لكى يطلق ساقه للهرب .
مستمتعة مازالت تتنفس الرئة
ومعضوضة ، تقذف الشفة دما
لا يتعلق إلا بالموسيقى .

العيش ما هو إلا سراب خالد .
وتشويش لا نهائى هذا الهمس
الأسود للماء فيما بين الريحان .
مسحوراً بقيت فى نشوة
الهمس ولن أستطيع نسيان ذلك أبداً .
أيها الهمس الأخضر الأسود ، لا أنساك
أيها الهمس الأخضر الأسود ، لا تنسانى
لا تنتزعونى من هذا البستان المقفول .
إذا كنت لا شىء اتركونى فى اللاشىء
التائه فى البستان المقفول.
أغلقوا الجدار الأعلى للبستان
واصهروا نارى مع ناره .

(من ديوان «بستان أورفيو»)

بدرو خمفرير (*)

أنشودة إلى البندقية أمام بحر المسارح

الأكواب الزائفة ، السم
وجمجمة المسارح
(جارثيا لوركا)

يمتلك البحر آليته كما يمتلك الحب رموزه
بأى نشاط ترتفع ستارة حمراء
أو فى هذا المفتتح لخشبة مسرح فارغة
يرن صوت لتماثيل ، وأوراق زنبق، وسيف هندى،
حمائم تتنزل وتقف فى هدوء .

تكوِّن بلفاعها صفحة شطرنج مخضرة .
والشيبة فى خدى تذكر بالزمن المنصرم
وقطرة من الرصاص تغلى فى قلبى .
رفعت يدى على صدرى ، والساعة تقوِّى
عقل الغيوم وشراعها المتخشب .
يصعد دُوار ، وأزهار متعادلة
على القوس الدوار لليل فى البندقية
ذلك العام من مراهقتى المفقودة ،
مرمر فى الدوجانة كما كان يلاحظ باوند
وكتلة من تابوت فى القنوات الكثيفة ،
اذهبوا بعيدًا ، لأبعد مما أنتم عليه ، متوغلين فى الليل ،
على بساط الدوكس ، والظلال متداخلة النسج ،
أمراء أو حوريات حطمهم الزمن .
أى نقاء لعار أو مرهق ميت
فى الصالات الواسعة للذكرى منقوصة الظل .
هل كنت هنا ؟ وهل لابد أن أعتقد أنى كنت هذا

وهذا كان هو الألم الذى يخز جلدى ؟
كم كنت هشا حينئذ ، ولماذا . هل هى أكثر من حقيقة ،
رقائق تؤجلونها فى البستان الثلجى ،
الذى يستقبل اليوم هكذا حبكّم فى الوجه
أم ذلك الذى هناك فى البندقية مات من الجمال ؟
الأحجار الحية تتحدث عن ذكرى حاضرة .
مثلما يحفر الوريد مساراته فى الدم ،
يذهب ، ويأتى، ثم يعود مرة أخرى إلى الكوكب
وهكذا تمتد الحياة فى معمل صامت ،
فالماضى يتعزز داخلى فى هذه الساعة غير المحددة.
منذ قليل كتبت كثيرا ، ومن ثم فقد كتبت الكثير . لا أدرى
هل كان الأمر يستحق ذلك أم مازال يستحق . وأنت ، من
أجل من تكون حياتى أكثر تحديدا ، وأنتم يا من تسمعون
فى بيتى الشعرى دائرة أخرى، تعرفون دلالتها أوفنها.
قلها ، إذن ، أو قولوها ، وربما بعذوبة
إنكم تكذبون على حزنى . ليل ، ليل فى البندقية

يمضى لخمسة أعوام ، كيف أنها بعيدة جدا ؟ فأنا
الذى كان حينئذ، أعرف كيف أتوتر وأكون مجروحا
بالجمال الخالص كما كان الوضع حينئذ ، كمان
يقسم قسمين هواء ليل من ليالى الصيف
عندما لا يستطيع العالم تحمُّل شوقه
لأن يكون جميلا . كنت أنا أبكى ، مستندًا على الشرفة
مثلما يحدث فى قصيدة رومانتيكية سيئة ، والهواء
كان يثير اضطرابات من دخان أزرق وكافور .
وكان يجدف فى الحجرات ، تحت الجرانيت الرطب ،
ملاك أو صفصاف أو بجع ، أو جواد لهيب
كانت القوى الأخيرة ترسلها إلى حلمى ، بكيت
وبكيت وبكيت
وكيف استطاع أن يكون فائق الجمال وشديد الحزن ؟
ماء وبردٌ ياقوتى ، شفافية شيطانية
كانت تسجِّل فى لحمى وشما من ضوء .
أيها الليل المثلج ، الليل المتقد ، يا ليلى

كأنى أعيشك اليوم ! إنه لمؤلم وعذب
أن أكون قد تركت خلفى البندقية التى كنا فيها
جميعا من أجل عقابنا مراهقين
ونطارد اليوم بالصالات الخاوية
فى جولة فرسان تفكك مرآة
رافضة ، مع صنوها ، واقع هذه القصيدة

(من ديوان «يتقد البحر»)

بعيـــداً

موسيقى غائبة التهمت
جسدنا . والسماء ، تغلق الطريق
على الضوء . ثقل غامض ، صوت ،
إشراق الشمس فى الأجسام . كلا ، ضوء
الخريف لا يشعل أى ربيع
ولا ينبغى للجسم أن ينتظر ذلك : لا يوجد شىء
لا نراه . فقط هذه الموسيقى
تلتهم الجسم ، مثل الالتهاب . صمتًا .
فقط صوت المياه . لا تحدثونى
عن إشراق الأجسام ، لأن الغابة تغطى
الشمس ، والشمس تغطى بنيران غامضة

إشراق الشمس . النصفان .
هكذا يغلق السيف هذا الشفق .
المياه المثالية ، هى فقط معنى
الماء ، هى فقط فكرة الماء ، ضوء
شعار غائب ، على أرض حمراء .
نص مكتوب ، نص مرفوض ، حصير من القنّب أو رماد ،
وسفينة الغيوم الواسعة لا تجد أبداً
مكانها ، صواريها الميتة .
سفينة الغيوم المثلجة . أى مصير ؟
بلا أسلحة ، ولا درع ولا حصان ،
فارس السماء الأبيض . أشجار عمياء ترمق
المياه الصحراوية ، وقصد أعمى للأشجار .
كيف ، فى الخريف ، السمح ، يتماسك الفراغ
حتى النخاع ، ويتماسك البرد حتي الجفون .
وأيادى المياه ، البعيدة ، والأخضر
الغامق لزمردة ليل أبريل .

شظايا جافة ، كل تلك اللحظات
هل تفيدنا فى شىء ؟ غامضة، شجرة السنديان
تبقى وتنتظر ، وكأن كل العالم
يتغذى من لحظة : هي لحظة الانتظار .
هكذا تنتظر الأجسام . تغذيهم
بالأمل الفاحش للحم ،
نار اليوم ، وكأنه خالد .
ربما يكون كذلك الضوء الذى يستهلك الغابات
ويشعل فروع الشتاء الحديدى.
ربما يكون كذلك الشتاء، المغيم شديد الريح ،
الذى يسلبُ أصوات المحبين ، والأجساد ، وهو
زينة غير نافعة للحم ، ومهن سوداء
للسماء الشتائية ، نيران سهام غامضة .
مهنة غير نافعة للحم . تترصدنا
صيحات الأربطة ، مثلما تبدو
الغيمة متأبّية ، ثم يوقفنا

مصيرها الماطر . فهل على العيون حينئذ
أن تبحلق وكأنها ترى
هزيمة الكواكب ؟ ستراها
والسماء التى تُغرق أساس الجسد ،
مياه العنصر ومياه الهواء ،
مصير الضوء ، الذى كان يتحالف
مع الظلمات ، حجاب الكائنات ،
مفتوحة على مصراعيها ، بعيون جديدة
سنرى ، كيف أن الحيوان الذى يحس بالمطر ،
لا بالحاسة ، ولا بالأمل ، ولا
بالإرادة الخسيسة والمقهورة ،
وإنما بكل كيانه ، مثل الليل
ذى الإرادة الليلية ، التي لا تلين ؟
فربما يكون هذا هو الانتظار . وربما الشجرة
تحس به ، وتعرف أن آخر ، أكثر عمقا ،
هو دليلها كشجرة . وهكذا الليل ،

مثل شبكة ، تحيط بالحركات
السرية للكائنات ، بقايا
المهنة الجسدية ، والقشارات
الحمر للسماء التي تحرق مسارحهم .

(من ديوان «المرايا»)

خايمى سيليس (*)

اللوح المزدوج للحجارة

إلى جيِّرمو كارنيرو

(١)

مثلما أن تاريخ القمح

في الحجارة

كان مكتوبا بصفائح المعدن .

فكذلك

تُسمع زقزقة من الكركى

عندما تمر صفحة من صخرة لونها أحمر .

ثمة جنس بلا اسم عند انعكاس ضوء
السطر ، وإحساس مجهول
باللذة فى النظرة ؛ والحدقة تبدو
وكأنها بركان استيقظ
من حلمه أو مطر أكثر دقة من الحافة المشطوفة
للأفق الضائع فى مد البحر ، يتنزل
فجأة ، مترنما بهدير الماء
عبْر العظام .

وأول حرف من الحجارة
كان هو الرمل الذى ينتظر ، متمددا ، والأصابع ،
هذه القطرات ، نصفها وحل ، ونصفها لحم ،
فلتحملها إلى المملكة المنمَّلة لشجرة المصطلى .
والبذور ، مع بريق الصقيع المرطَّب ،
والمثقوب ، تشحب من الجهالة . وموت
متآكل يعرفنه ، لكنهن لا يعرفن ما هو الطائر الذى يعلن عنه،
ولا أن الأشجار ستكون عبيدا لظله

عند منتصف النهار .

وحتى الحجارة ، قبل أن تصير كذلك ،

تذيب عيونها فى الليل . كذلك

الأحجار لها ميتتها التى لا تعرفها ،

لكن

جلدها رمادى مثل الشعر الشائب

لريح تحتضر على الربوة .

(٢)

يختلج الليل فى حركة بندولية للحجارة
المصابة بالحمى . والعتمة تجهل العيون
مثلما تخلو الضوضاء من الآذان ، ومن المرآة
التى ترى فيها التعثر الموسيقى لخطواتها .
يبدو أن ثمة إلفا[٥٩] ، يمد فى الهواء ،
الملاحظات العذبة للسرنجة[٦٠]
الآتية من جبال الميثينا ومن العاصفة الثلجية
وعندما تدور فى لوح الحجر
تشق الموسيقى ، التى بعد أن تُجرح ، تمضى فى صبغ
الثلج بالعسل النابع من عباءتها .
نجمة وكوكب يصنعان قبة فى السماء
وبينهما تمرق نجمة خاطفة ،
تصبغ الفضاء بحناء الثلج ، قبل
أن تُسفر دماء الليل
عن الفجر المولِّد للأنوار .

رجل كان يحيك أنغاما
والنسمات تفيض فى رئتيه . عندئذ
نطق أحد اسم الموت ، ففقدت
الشفتان اللون . وتوقفت الموسيقى .

(من مختارات إنريكى مارتين باردو)

حكاية خرافية عن الحنق والغضب تحت ضوء عربات التاكسى الزرقاء التى تموت فى أغسطس

(تكريما لرفائيل ألبرتى)

ثمة خفقات من الدم تنحل فى القبَّرات ،
والشعور المتموجة ، والنجمات المسحوقة ،
كواكب نسيت نفسها ،
ورياح بلا صوت
كلمات ،
كلمات غير محددة على حافة الشفاه ،
ومحاولات بلا فعل تنام بين الأصابع
وعيون تتوقد ،

تتوقد نعم ،

تتوقد من أجلك ومن أجلي ، تتوقد
وتنقض غزلها فيك ومن أجلي
الأقلام الزرقاء للحاجب .
لكن يمكن أن تكون سوسنة ،
سوسنة من تلك المرويَّة بيد شابة ،
من هذي الأيدي المغذَّاة بالعطر الفوَّاح
والحراس المخنوقين على ناصية اللمس ،
وهذه الأزهار التي تنمو
ببرودة العصافير المصلوبة في الليل
ثم تذوب ، مثل قمر محطم ، في مطلع الصباح على البحر .
جميل أن تكون زهرة إلى أن يأتي
الشعاع الجوعان للحم ، هذا
الذي يعانق أجسادًا ميتة ، وقلوبا نائمة ويقبِّلها ،
مثلما يمكن أن يمنح الحبَّ خدٌّ مذهَّب لهضبة :
وهو يقطعها ،

ويصنع سماء من جثث جميلة ، وصدور صدفية وأفخاذ

من صندوق البوصلة

مدمِّراً هكذا ، وحاصداً هكذا ، هكذا

حتى يترك شواطئ هائلة من الرماد ، والأرواح المحترقة ،

والأسنان الغارقة للأبد بين اللا شيء .

(من مختارات إنريكي مارتين باردو)

حكاية رمزية لهذا المكان نفسه

الذى يمشى ويذهب
والذى يعود

الذى هو فى مكان
والذى أتى

الذى هو فى غير حركةٍ
وذاك الذى لم يدُر

الذى فقط هو الزمن
لمكان مختلف

الذى لم يكن أبدا هو الزمان
ولا كذلك المكان

الذى يكون ولا يكون
والذى سيكون وقد كان

الذى كان مياها
والآن هو هواء فقط

الذى كان أرضا
والآن هو ماء فقط

الذى كان هواء
والآن هو أرض فقط

إنهم يخبرون المادة

لهذا المكان نفسه

حيث ما يكون قد كان

وما سيكون كان

لأنهم جميعا مادة

هذا المكان نفسه

(من كتاب تحليل سيميولوجى لثماني قصائد لخايمى سيليس)

الهوامش

(١) تكلمنا عن هذا الشاعر بالتفصيل وعن كثير من الأسماء المذكورة فيما سبق فى كتابنا «قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب،سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٣ م.

(٢) جونجورا هو الشاعر القرطبى لويس دى جونجورا من القرن السابع عشر الميلادى. ويعد الأب الروحى لجيل ١٩٢٧. وقد أقاموا احتفالا شهيراً فى العام المذكور بالذكرى المئوية الثالثة لوفاته، وردوا إليه الاعتبار، وعدوا أنفسهم امتداداً له. ولعل جونجورا من أقدم الشعراء الذين اهتموا بالجانب الشكلى فى القصيدة.

(٣) نظَّر الناقد الفيلسوف الشهير خوسيه أورتيجا إى جاسْيت لاتجاه تجريد الفن بكتابه المعروف «la deshumanizacien del arte» وحسب علمى فإن هذا الكتاب قد ترجم إلى اللغة العربية ونشر فى سوريا .

(٤) لمزيد من التفصيلات انظر الجزء الثانى من كتاب فيكتور جارثيا دى لاكونشا «الشعر الإسبانى» من عام ١٩٣٥ إلى عام ١٩٧٥. وهذا الجزء يحمل عنوانا جانبيا هو «من الشعر الوجودى إلى الشعر الاجتماعى ١٩٤٤ - ١٩٥٠» دار نشر كاتدرا، مدريد، ١٩٨٧م.

(٥) خوان جارثيا أورتيلانو، مقدمة مختاراته الشعرية «المجموعة الشعرية فى الخمسينيات»، دار نشر تاوروس، مدريد، الطبعة الثانية، ١٩٨٠، ص ١٣ .

(٦) نقلاً عن خوسيه لويس كانو، فى مقدمته لمختارات «الشعر الإسبانى اليوم»، دار نشر كاتدرا، مدريد، ١٩٩٢، ص ١٣ .

(٧) خوان جارثيا أورتيلانو، المرجع السابق، ص ٢١ .

(٨) انظر السابق: ص ٢١ - ٢٢ .

(٩) هذا الكتاب نشرت طبعته الأولى فى برشلونة عام ١٩٩١ .

(١٠) نشرت هذه الدراسة فى كتاب «الشعراء الجدد ومن بعد الجدد الكلاسيكيون» دار نشر أوريخنيس، مدريد، ١٩٩٠، من صفحة ١١ إلى صفحة ٢٣ .

(١١) إنريكى مارتين باردو فى مقدمته لمختاراته المدعمة، دار نشر إيبيريون، مدريد، ١٩٩٠، ص ٩٦ .

(١٢) انظر كتاب «نظرية اللغة الأدبية»، ص ٥١ وهو من ترجمة كاتب هذه السطور، دار نشر غريب، بالقاهرة ١٩٩٢ .

(١٣) إنريكى مارتن باردو، المرجع السابق، ص ٩٧ .

(١٤) لمزيد من التفصيلات عن الشعر الصافى انظر دراسة خورخى جيين والشعر الصافى من كتابنا «قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية» ص ١٢٧. وانظر الفصل الثالث من كتابنا «رائد الشعر الإسبانى الحديث» دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٦ .

(١٥) نقلنا هذه الفقرة عن الدراسة المذكورة للشاعر جيرمو كارنيرو، ضمن كتاب «الشعراء الجدد...» ص ٢٢ .

(١٦) آنخل دياث أريناس، الكتاب المذكور، ص ١٥ .

(١٧) انظر لويس هارس، «أدباؤنا»، دار نشر أمريكا الجنوبية، بوينوس إيرس (الأرجنتين)، الطبعة السادسة، ص ٣٨٣ .

(١٨) تناولنا نظرية الصورة التقليدية والصورة الإيحائية بالتفصيل فى كتابنا «رائد الشعر الإسبانى الحديث»، الفصل الخامس.

(١٩) شرحناها بالتفصيل فى كتابنا المذكور «رائد الشعر الإسبانى الحديث»، الفصل الثانى تحت عنوان «خوان رامون والحركة الرمزية».

(٢٠) انظر بدور بروفينسيو، «شعريات إسبانية معاصرة» دار نشر إيبيريون، مدريد، ١٩٨٨، ص ٨٨.

(٢١) فى دراسته عن قصيدة «جلاجل» لبدرو خمفرير، المنشورة ضمن كتاب «الشعراء الجدد ...» ص ١٣.

(*) هاتان الكلمتان مكتوبتان بالفرنسية belle epopue

(٢٢) وذلك فى فصل تحت عنوان «اتجاهان متميزان فى الشعر المعاصر وهما: «نقد اللغة وشعرية الصمت»، ضمن كتاب «تراثى (شعريات وشعراء أندلسيون)، نشر بلدية قرطبة، عام ١٩٨٨.

(٢٣) انظر «مختارت من الشعر الاسبانى» (١٩٣٩ - ١٩٧٥)، دار نشر كاستاليا، مدريد، ١٩٨٩، ص ٤٧.

(٢٤) أمبارو أموروس، المصدر المذكور، الفصل الخاص بشعرية الشعر.

(*) هو نوع من الشعر المثقف ظهر فى بدايات نشأة الأدب باللغة الإسبانية، وكان يقابل ما يسمى بالشعر الشعبى أو شعر المداحين Los juglares.

(٢٥) نقلا عن ماريا دل بيلار بالومو، «الشعر فى القرن العشرين من عام ١٩٣٩»، دار نشر تاوروس، مدريد، ١٩٨٨، ص ١٦٢.

(٢٦) صدر هذا الكتاب عن دار نشر إيبيريون، مدريد، ١٩٨٣، ص ٩٨.

(٢٧) د. محمد عبد المطلب، «قضايا الحداثة عند الجرجانى»، ص ١٠٦ - ١٠٧

(٢٨) وردت هذه الفقرة فى كتاب بدرو بروفينسيو، شعريات إسبانية معاصرة، ص ٢٠٩

(٢٩) العنوان مكتوب باللغة الفرنسية Puisque realisme ilya وهو بيت للشاعر الفرنسى الشهير شارل بودلير.

(٣٠) ظهرت هذه المختارت فى مدينة برشلونة عن دار نشر إل باردو.

(٣١) ظهر ذلك واضحا فى المذكرات التى نشرها بابلونيرودا فى آخر حياته (توفى عام ١٩٧٣). وقد ترجمت فى وقتها إلى اللغة العربية.

(٣٢) مختارات «نظرية وقصائد»، ص ٢٩.

(٣٣) المرجع السابق، ص ٣٠.

(٣٤) لمزيد من التفصيل انظر المرجع السابق

(٣٥) نقلنا هذه الفقرة من كتاب «شعريات إسبانية معاصرة» طبعة إيبيريون، مدريد، ١٩٨٨، ص ٥٧.

(٣٦) لمزيد من التفاصيل انظر الفصل الخاص بالشعر الصافى فى كتابنا «رائد الشعر الإسبانى الحديث» ص١٣٠ ومابعدها.

(٣٧) انريكى مارتين باردو، الشعر الإسبانى الجديد، دار نشر إيبيريون، مدريد، ١٩٩٠، ص٢٧.

(٣٨) جيرمو كارنيرو، «التثقيفية والشعر الجديد»، ضمن كتاب «شعر الثمانينيات فى إسبانيا» طبع أوريخنيس، مدريد، ١٩٩٠، ص١١.

(٣٩) المرجع السابق، ص٢٢.

(٤٠) انظر خوسيه ماريا كاستيليت، «تسعة شعراء إسبان جدد»، دار نشر بارال، برشلونة، ١٩٧٠.

(٤١) بدرو بروفينسيو، شعريات إسبانية معاصرة ص١٦، ١٩.

(٤٢) المرجع السابق، ص١٣٥.

(٤٣) بدرو بروفينسيو، «شعراء إسبان معاصرون»، مكتبة إيبيريون، مدريد، ١٩٨٨، ص١١.

(٤٤) انظر دراستنا عنه في كتابنا «قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية»، ص٢٢١ وما بعدها.

(٤٥) إنريكى مارتين باردو «الشعر الإسبانى الجديد» مختارات منشورة عام ١٩٧٠ ومدعمة بمختارات جديدة عام ١٩٩٠، نشر إيبيريون، مدريد، ص ١١.

(٤٦) الباروك Barroco اتجاه شعرى انتشر فى أواخر القرن السابع عشر، وكان يركز على الجوانب الشكلية أو التثقيفية في القصيدة، ومن شعرائه كيبيدو وجونجورا.

(٤٧) هذا المقال منشور فى كتاب «الشعراء الجدد ومن بعدهم - شعر الثمانينيات في إسبانيا»، دار نشر أوريخنيس، مدريد ١٩٩٠ ص ١٤١ - ١٦٧.

(٤٨) نقلنا هذه الفقرة عن ماريا دولوريس دى أسيس من كتابها «مختارات من الشعراء الإسبان المعاصرين ١٩٣٦/١٩٧٠» م دار نشر نارثيا، مدريد، الطبعة الثانية، ١٩٧٨، ص٢٢.

(٤٩) لمزيد من التفصيل انظر كتابنا «رائد الشعر الإسباني الحديث» دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، الفصل الثالث عن الشعر الصافي.

(٥٠) وانظر أيضا كتاب هوجو فريدريش «الشعر الحديث من بودلير حتى وقتنا الحاضر» وقد ترجمه - وزاد فيه - الدكتور عبد الغفار مكاوى تحت عنوان «ثورة الشعر الحديث».

(٥١) تناولنا هذا الموضوع بشيء من التفصيل في مجموعة مقالات عن «شعراء السبعينيات فى إسبانيا» انظر كتاب الرياض، العدد الثامن «نقد الحداثة» ص ١٦٦- ١٧١.

(٥٢) إنريكى مارتين باردو، الشعر الإسبانى الجديد، ص٢١٥.

(٥٣) عن أنطونيو مارتينيث ساريون انظر بدرو بروفينسيو، المرجع المذكور، ص ٢٥- ٣٨.

(٥٤) خ. أ. خمينيث : من مقال عنوانه : «الكلمة الجوهرية والمكثفة عند خايمى سيليس» فى مجلة «حوار»، المجلد ١٢، العدد الثانى، المكسيك، مارس - إبريل ١٩٧٦.

(٥٥) يلاحظ أن هذا الكلام منشور عام ١٩٧٠م ضمن كتاب «الشعر الأسبانى الجديد» وهى مختارات قدمها الناقد إنريكى مارتين باردو .

(٥٦) بيثنتى ألكساندر شاعر من جيل ١٩٢٧، وقد حصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٧٧.

(٥٧) البيزيتة هى العملة الإسبانية، ويبدو أنها ستختفى بعد ظهور العملة الأوربية الموحدة (اليورو).

(٥٨) هذه الجملة مكتوبة باللهجة العامية الأندلسية.

(*) انظر ما ورد عنه فى الدراسة.

(*) انظر ما ورد عنه فى الدراسة.

(*) الجرة هنا هى كلمة urna ومعناها القاموسى وعاء أو جرة لحفظ رماد الموتى، ولاشك أن شرحها فى الهامش كان لازما.

(*) الخثى والخثى هو ما يرمى به البقر أو الفيل من الروث والجمع أخثاء خثى .

(*) الصل جمعها أصلال وهى حية من أخبث الحيات

(*) خوان دى لاكروث هو القديس يوحنا الصليبى رأس المدرسة الكارميلية الصوفية فى إسبانيا فى القرن السادس عشر، ويعد أحد الشعراء الكبار الذين مازال لشعرهم أصداء قوية إلى اليوم، وهو مدفون فى مدينة سيجوفيا على بعد حوالى مائتى كيلو متر من العاصمة مدريد .

(*) انظر ماورد عنه فى الدراسة

(*) انظر ماورد عنه فى الدراسة

(*) انظر ماورد عنه فى الدراسة

(٥٩) الإلف نوع من الجن أو العفاريت

(٦٠) السرنجة نوع من شجر المطاط .

سيرة ذاتية

- الاسم بالكامل : حامد حامد يوسف أبو أحمد.
- اسم الشهرة : د. حامد أبو أحمد.

*** المؤهلات الدراسية :**

- الليسانس فى اللغة والأدب الأسبانى من كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر عام ١٩٧٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف .
- الليسانس من قسم فقه اللغة الإسبانية من كلية فقه اللغة بجامعة مدريد المركزية Complutense عام ١٩٧٨ من خلال امتحان شامل بعد معادلة بعض المواد التى درست من قبل بجامعة الأزهر .
- رسالة الليسانس (الماجستير) من القسم المذكور بجامعة مدريد بتقدير ممتاز . وكان عنوان الرسالة «مسرح أنطونيو بويرو باييخو - تحليل لمسرحية «المنور» El Tragaluz .
- الدكتوراه فى الأدب الأسبانى من جامعة مدريد المذكورة فى مارس عام ١٩٨٣ بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف. وكان عنوان الرسالة «جوانب فى شعر خوان رامون خمينيث».
- العمل مدرسا بكلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر بعد العودة من البعثة ، والترقية إلى درجة أستاذ مساعد عام ١٩٨٩، ثم الترقية إلى درجة أستاذ عام ١٩٩٤.
- العمل الحالى : أستاذ ورئيس قسم اللغة الإسبانية بكلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر .
- عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر ، وعضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، وناقد فى مجالات الرواية والقصة القصيرة، والشعر والمسرح باللغة العربية.

- الاشتراك فى كثير من المؤتمرات العلمية داخل مصر وخارجها فى الثقافتين العربية والإسبانية .

*** الأعمال العلمية تأليفا وترجمة :**

أولا : المؤلفات :

١ - رائد الشعر الإسباني الحديث خوان رامون خمينيز ، دار الفكر العربي، القاهرة ، ١٩٨٦، ٢٧٨ صفحة.

٢ - دراسات نقدية فى الأدبين العربى والإسبانى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٧، ٣٨٠ صفحة.

٣ - عبد الوهاب البياتى فى إسبانيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩١، ٢٢٤ صفحة .

٤ - قراءات فى أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ٢٣٩ صفحة.

٥ - نقد الحداثة، كتاب الرياض، الرياض، ١٩٩٤، ١٨١ صفحة.

٦ - الخطاب والقارىء - نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، كتاب الرياض، الرياض، ١٩٩٦، ٢٥١ صفحة.

٧ - مسيرة الرواية فى مصر، الجزء الأول، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ٣٤٣ صفحة .

٨ - مسيرة الرواية فى مصر، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ٢٨٠ صفحة.

٩ - عبد الوهاب البياتي - القيثارة والذاكرة ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠ ، ١٥٧ صفحة .

ثانيا : الكتب المترجمة :

١٠ - مسرحية «قصة سلم» للكاتب المسرحي الإسبانى أنطونيو بويرو باييخو، مجلة «أوراق» التي كان يصدرها المعهد الإسبانى - العربى للثقافة فى مدريد، العدد رقم ٣ من صفحة ٨٧ إلى صفحة ١٣٣. وقد أعيد نشر هذه الترجمة بمجلة «آفاق المسرح» هيئة قصور الثقافة،

القاهرة، سبتمبر ١٩٩٩، ومثلتها فرقة كلية التجارة بجامعة عين شمس في الموسم الثقافي للجامعات عام ٢٠٠٠/٢٠٠١، وحصلت بها على درجة متقدمة.

١١ - رواية «من قتل موليرو؟» للكاتب البيروانى ماريو بارجس يوسا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ٢٢١ صفحة.

١٢ - كتاب «زمن الغيوم» للشاعر المفكر المكسيكى أوكتابيوباث «نوبل فى الآداب ١٩٩٠»، مختارات الحرية، القاهرة، ١٩٨٩، ٢١٨ صفحة.

١٣ - رواية «عائلة باسكوال دوارتى «للروائى الإسبانى كاميلو خوسيه ثيلا» نوبل فى الآداب ١٩٨٩، روايات الهلال، القاهرة، ١٩٨٩، ١٦٨ صفحة.

١٤ - كتاب «نظرية اللغة الأدبية» للناقد الإسبانى خوسيه ماريا بوثويلو إيبانكوس ، مكتبة غريب بالقاهرة، ١٩٩٢، ٣٢٩ صفحة.

١٥ - «أثر الإسلام فى الأدب الإسبانى - من خوان رويث إلى خوان جويتيسولو » للدكتورة لوثى لوبيث - بارالت من جامعة بويرتوريكو، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠، ٣٩٩ صفحة بالتعاون مع آخرين.

الفهرس

صدر من آفاق عالمية

١- تنبـــــؤات

شعر : بيفر /زاجراجن

ترجمة : د. يسرى خميس

يوليو ٢٠٠١

٢- اعتراف منتصف الليل

رواية : چورچ ديهامل

تعريب : د. شكرى عياد

اغسطس ٢٠٠١

٣- الزيتونة والسنديانة

نصوص شعرية مترجمة ودراسة عن الشاعر :

عادل قرشولى

د. عبد الغفار مكاوى

سبتمبر ٢٠٠١

٤- بلبل واحد لا يصنع ربيعا

مختارات من القصة العالمية

ترجمة د. حمادة إبراهيم

أكتوبر ٢٠٠١

٥- شـــراك القـــدر

مسرحية : انطونيو بوريو بييخو

ترجمة : د. طلعت شاهين

نوفمبر ٢٠٠١

٦- الأرض الخراب وقصائد أخرى

شـــعر : ت . س. اليوت

ترجمة : د. لويس عوض

تقديـــم : د. ماهر شفيق فريد

ديسمبر ٢٠٠١

٧- فى البحث عن ڤاليرى

تأليف : لــــيج مايكـــــلــز

ترجمــــة : مى رفعت سلطان

يناير ٢٠٠٢

٨- زديج أو القضاء (قصة شرقية)

تأليف : ڤولتيــــر

ترجمــــة : د. طه حسين

تقديم : نبيل فرج

فبراير ٢٠٠٢

٩- قصائد امرأة سوداء بدينة

شعر : جريس نيكولز

ترجمــــة : نانسى ســـمير

مارس ٢٠٠٢

١٠- عاشق من مونت كارلو (مختارات قصصية)

تعريب وتقديم : عبد القادر حميدة

أبريل ٢٠٠٢

١١- الحب والأسى (مسرحية صينية)

تــــأليف :(باى فنجكسى)

ترجمة وتقديم : سمير عبد ربه

مايو ٢٠٠٢

١٢- ذلك العالم المدهش

(حوارات مع كتاب عالميين)

ترجمة وتقديم : حسين عيد

يونيو ٢٠٠٢

رقـــم الإيـــداع : ٢٠٠٢/١٤٩٢٣

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)